Biblioteca
di Studi
di Filologia
Moderna

Marco Di Manno

Tra sensi e spirito

La concezione della musica e la rappresentazione del musicista nella letteratura tedesca alle soglie del Romanticismo

Marco Di Manno

Tra sensi e spirito

La concezione della musica e la rappresentazione del musicista nella letteratura tedesca alle soglie del Romanticismo

FIRENZE UNIVERSITY PRESS
2009

Ai miei genitori

SOMMARIO

Marco Di Manno, *Tra sensi e spirito. La concezione della musica e la rappresentazione del musicista nella letteratura tedesca alle soglie del Romanticismo*, ISBN 978-88-8453-712-6 (online), 2009 Firenze University Press.

RINGRAZIAMENTI

Desidero ringraziare tutte le persone che mi hanno sostenuto e incoraggiato durante i tre anni del dottorato, esperienza in cui non sono certo mancati i momenti di difficoltà. Vorrei citare innanzitutto l'intero collegio dei docenti di letteratura tedesca dell'Università di Firenze, in special modo la mia tutrice, Prof.ssa Hennemann Barale, a cui devo lo spunto decisivo da cui è nato il presente lavoro, nonché una costante attenzione e disponibilità nei miei confronti. Ringrazio anche la ex-coordinatrice del dottorato, la Prof.ssa Maria Fancelli, che ha gestito con grande professionalità e dedizione un percorso del tutto nuovo e dunque estremamente impegnativo.

Un grazie va poi ai professori del Germanistisches Seminar dell'Università di Bonn, che hanno manifestato grande interesse e apprezzamento per la mia ricerca. Tra loro, una menzione speciale merita la prof.ssa Eva Geulen, mia co-tutrice, la quale si è impegnata in prima persona per aiutarmi a inserirmi nell'ambiente. Tra l'altro, il suo intervento è stato risolutivo per sbloccare un'intricata situazione burocratica che rischiava di rendere molto più complicato l'inizio del mio soggiorno in Germania.

Ringrazio la Prof.ssa Beatrice Töttössy, che si è impegnata in prima persona per la pubblicazione del presente volume, e la Dott. Arianna Antonielli, che mi ha dato un preziosissimo aiuto nel faticoso compito di revisione e di editing del testo. Ringrazio infine i miei colleghi dottorandi, italiani e tedeschi, per l'appoggio dimostratomi in ogni occasione. Con alcuni in particolare si è creato un sincero rapporto di stima e di amicizia che, non ho dubbi, è destinato a durare nel tempo. Auguro di cuore a tutti loro, sia a quelli del mio ciclo sia ai prossimi, di poter mettere a frutto le competenze maturate durante gli studi e di andare incontro ad un futuro professionale ricco di soddisfazioni.

Marco Di Manno, *Tra sensi e spirito. La concezione della musica e la rappresentazione del musicista nella letteratura tedesca alle soglie del Romanticismo*, ISBN 978-88-8453-712-6 (online), 2009 Firenze University Press.

PREMESSA

La ricerca di Marco Di Manno sull'evoluzione delle teorie e dei gusti musicali nella cultura tedesca della seconda metà del XVIII secolo si distingue per originalità di impianto storiografico, acume critico e ricchezza di documentazione. Se a ciò s'aggiungono il discernimento e l'equilibrio di cui l'autore dà costantemente prova nella discussione delle diverse tesi interpretative con cui si confronta, si ha la misura di un lavoro ad alto livello e di uno studioso che rivela in esso la propria piena maturità.

Non mancano studi importanti sull'incidenza che un nuovo modo di concepire l'esperienza musicale e di promuoverne le forme ha avuto nel processo di formazione della *Weltanschauung* 'romantica' e sul debito storico che la cultura contemporanea ha contratto nei confronti di molte delle idee giunte allora a maturazione. Più rare e approssimative, prive della necessaria sistematicità, erano invece sino a oggi le ricerche in grado di chiarire le premesse prossime e remote della svolta su cui fermavano l'attenzione, i contesti ideologici e le esperienze artistiche che ha dovuto per così dire 'consumare' per poter giungere a quelle sue espressioni che ci siamo abituati a considerare esemplari. A questa carenza rimedia lo studio del Di Manno: la sua scelta di scavare in quel denso e complesso periodo della storia della letteratura tedesca che abbraccia tardo Illuminismo, *Empfindsamkeit*, *Sturm und Drang* e inizi del movimento romantico, alla ricerca non di anticipazioni e prefigurazioni speculari, ma di più contorte manifestazioni germinali della svolta che intende chiarire. Essa gli viene allora incontro come una vera e propria 'rivoluzione copernicana', in seguito alla quale la musica, guardata prima con sospetto per la sua natura inafferrabile e per l'apparente impossibilità di stabilirne razionalmente il significato, scala vertiginosamente la gerarchia delle arti fino a diventare il modello di un sapere affrancato da quei vincoli intramondani che ostacolano, nell'uomo, una prima comprensione di sé, di quanto di assoluto può trasparire nel suo stesso legame col mondo in cui vive.

Felice si rivela anche la scelta di recuperare, quale punto di partenza, il dibattito estetico sviluppatosi in Francia a metà Settecento. Proprio in quel contesto, infatti, vediamo cadere quelle remore moralistiche circa la sua natura che avevano incoraggiato un'idea della musica quale semplice intrattenimento e favorito la sua marginalizzazione all'interno di una tradizione gnoseologica ricca per contro di riconoscimenti verso altre forme

Marco Di Manno, *Tra sensi e spirito. La concezione della musica e la rappresentazione del musicista nella letteratura tedesca alle soglie del Romanticismo*, ISBN 978-88-8453-712-6 (online), 2009 Firenze University Press.

di esperienza artistica, quali la pittura e la poesia. Una lettura accurata degli scritti musicali di Rousseau e una ricostruzione dettagliata della sua polemica con Rameau su origine ed essenza dell'evento musicale aiutano a cogliere le novità, ma anche le ambiguità e gli anacronismi implicati nelle nozioni di armonia e melodia a cui i protagonisti di quel dibattito facevano riferimento.

Non sfugge al Di Manno il 'doppio errore' implicito nella tesi rousseauiana del primato della melodia e in quel suo mito fondante che fu l'idea di una 'poesia primitiva', intesa quale canto declamatorio. Doppiamente erronea quella tesi si sarebbe in effetti rivelata nella più matura ottica romantica perché, nel mentre negava alla musica autonomia di mezzi e il diritto di ritenersi significativa là dove non faccia propri i procedimenti in uso nel linguaggio parlato, disconosceva che, almeno nelle sue forme più alte, essa non è la semplice somma algebrica di canto e accompagnamento, ma un tutto organico formato dal libero fluire delle parti, ciascuna con la sua forza espressiva.

A un tale riconoscimento è pervenuto lo Herder più maturo: a una rivalutazione della *Instrumentalmusik* su cui Di Manno giustamente si sofferma, perché ha comportato la riscoperta di una sua dimensione che l'esperienza musicale può legittimamente rivendicare come propriamente e unicamente sua. È '*Andacht*' la parola chiave dell'estetica musicale del tardo Herder così come di Reichardt e di Wackenroder. Indica un rapporto col mondo dei suoni che contempla un totale coinvolgimento interiore verso qualcosa di normalmente trascendente. Per chi un tale rapporto cerca e promuove, la musica cessa di essere una forma seppur nobile di intrattenimento, per diventare arte suprema, capace di elevare l'uomo al di sopra della quotidianità terrena, verso le universali radici dell'esser suo.

Tra i molti meriti della ricerca del Di Manno v'è anche quello di aver mostrato che una tale direzione complessiva della riflessione estetica e della cultura musicale degli ultimi decenni del Settecento non deve essere interpretata come un percorso lineare, senza resistenze e contraddizioni.

A un'accurata rappresentazione della sua complessità concorrono una originale rilettura dell'opera di Wilhelm Heinse (*Musikalische Dialogen* e *Hildegard von Hohenthal*) così come, su opposti versanti, le pagine dedicate alla crisi di quella *Affektenlehre* che era stata uno dei capisaldi dell'estetica barocca e gli accenni alla resistenza di quanti (Lessing, Sulzer) non cessarono di protestare contro l'astrattezza e l'inintelligibilità del linguaggio musicale, reclamandone l'ancoraggio alla parola portatrice di senso. Decisivo, nel percorso considerato, si conferma il processo di costruzione di una nuova musica sacra, a partire dalla riabilitazione luterana della musica quale meraviglioso dono divino. In questo quadro acquistano pienezza di significato temi e tesi che l'analisi del Di Manno ritrova nelle pagine herderiane degli anni '90: l'ostilità verso ogni forma di soggettivazione e teatralizzazione della musica liturgica, la celebrazione del canto cristiano quale gioiosa *Harmonie der Stimmen* destinata a proclamare la magnificenza del creato, la definitiva consacrazione del fatto che la mu-

sica è dotata di un significato suo proprio e che questo va cercato nel suo misterioso rapporto con un metarazionale principio di unità del molteplice, il cui status non può non coincidere con quello che Dio stesso assume nell'esperienza del credente .

L'idea dell'artista quale sacerdote di un sentire religioso in grado di investire ogni aspetto dell'umana esistenza è centrale nel pensiero di Johann Friedrich Reichardt, ai cui scritti di argomento musicale Di Manno dedica pagine cui va il merito di riproporre una figura divenuta marginale nelle ricostruzioni correnti e tuttavia abbastanza complessa da risultare importante per chi non voglia indulgere a una visione troppo lineare e semplificata della rivoluzione estetica che la rivalutazione post illuministica dell'esperienza musicale ha promosso negli ultimi decenni del secolo XVIII. Suoi momenti culminanti sono giustamente considerati gli scritti sulla musica di Wackenroder e Tieck, a proposito dei quali illuminante risulta il confronto a tutto campo tra le figure emblematiche di Berglinger e di Lockmann: tra la *Musikanschauung* proposta nelle *Herzensergießungen* e nelle *Phantasien über die Kunst* e quella incarnata dal protagonista del romanzo di Heinse. Con lo stesso acume critico che gli ha consentito di non sottovalutare, nella sua ricostruzione della genesi di una *Weltanschauung* musicale più propriamente romantica, i contributi diretti e indiretti di autori che scopre ancora legati all'estetica barocca degli affetti (tale ci appare lo stesso Heinse, nella rilettura che qui si fa delle discussioni musicali tra Lockmann e Hildegard), Di Manno dà la giusta importanza ad aspetti della concezione romantica della musica non facilmente riconducibili al tema prevalente della sua apoteosi, poiché ne segnalano un lato oscuro. Di una «verbotene Frucht» (frutto proibito) e di un «tödliches Gift» (veleno mortale) si parla nella disperata confessione di *Ein Brief Joseph Berglingers*: del rischio che le nostre capacità di ascolto dell'altro possano perdersi nell'illusoria beatitudine offertaci dal mondo dei suoni. Questo aspetto, non meno dell'altro decisivo, dell'eredità romantica non sfugge all'acuta analisi del Di Manno, così come non gli sfugge quanto di eccessivo e infondato può esservi nella nozione stessa di 'musica assoluta', quando con ciò s'intenda una musica sciolta da ogni contenuto extramusicale. Una musica siffatta, afferma con forza Di Manno, non esiste: la musica può essere *zwecklos*, non *objektlos*. E dopo aver restituito alla glorificazione romantica della *Instrumentalmusik* il suo senso proprio, non manca di segnalarne i limiti storici e teorici, ricordando come la proprietà descrittivo-imitativa della musica, rinnegata nella versione più estrema della speculazione filosofica romantica, abbia continuato a essere valorizzata dai compositori dell'Ottocento. Parla di una discrepanza, di uno scollamento tra tendenze filosofiche e prassi compositiva. Ed è anche questo un modo per far emergere specificità e problematicità di posizioni teoriche che questo studio ha saputo far rivivere in tutta la loro affascinante complessità.

Ingrid Hennemann Barale

INTRODUZIONE

In questo lavoro confluiscono, in egual misura, i due rami in cui si articola la mia formazione culturale: quello linguistico-letterario e quello musicale. Tale combinazione aveva già ispirato la scelta dell'argomento per la mia tesi di laurea, che esplorava il fenomeno 'musica' sulla base dell'interpretazione datane da Thomas Mann, l'autore che come nessun altro ha riflettuto sul rapporto tra quest'arte e la cultura tedesca del presente e del passato. In un discorso del 1944, scritto per il giubileo del direttore d'orchestra Bruno Walter, Mann definisce la musica «die tiefsinnigste, philosophisch alarmierendste, […] die faszinierendste Erscheinung der Kultur und der Humanität»[1], e confessa di essersi arrovellato fin da giovane per penetrare l'enigma della sua duplice natura sensibile-sovrasensibile, misteriosa congiunzione di tutti gli opposti. In quegli anni lo scrittore lavora al *Doktor Faustus*, e parlando del protagonista della leggenda e del poema goethiano egli ritiene un errore fatale il fatto di non averlo mai raffigurato nelle vesti di musicista, poiché solo così avrebbe potuto rappresentare al meglio l'indole del suo popolo e diventare l'emblema della 'tedeschità'. In effetti quello che potrebbe suonare come un luogo comune, ovvero il porre l'accento sulla spiccata musicalità dei tedeschi, trova conferma nello straordinario contributo dato dalla Germania alla musica occidentale dal Seicento in poi, o nell'importanza che, ancora oggi, l'educazione e la pratica musicale rivestono in questo paese rispetto ad altri. Vero è che molte nazioni possono vantare una tradizione almeno altrettanto importante in questo campo. Limitando il discorso all'era moderna e all'area geografica a noi più prossima, l'Italia ha avuto un ruolo guida in Europa per secoli, mentre le scuole nazionali sorte nell'Ottocento hanno riportato alla luce un patrimonio di canti e danze di origine popolare rimasto a lungo sommerso. Non si può negare però che nessun'altra cultura europea come quella tedesca, almeno a partire dalla fine del Settecento, si è nutrita così avidamente di musica, tanto da porla al centro della riflessione filosofica e letteraria e farne il tema prediletto di saggi, romanzi e racconti. La suggestione esercitata dalla musica, già evocata da miti antichissimi e alimentata dall'estetica romantica, pervade tutto l'Ottocento e oltre, dando vita a un contesto parallelo, fatto di musicisti e composizioni fittizie, che si sviluppa accanto all'evoluzione della musica reale.

Marco Di Manno, *Tra sensi e spirito. La concezione della musica e la rappresentazione del musicista nella letteratura tedesca alle soglie del Romanticismo*, ISBN 978-88-8453-712-6 (online), 2009 Firenze University Press.

Seguire le tappe principali di questo affascinante percorso è l'intento che si prefiggono numerosi studi critici, tra cui mi preme citare il libro di Giovanni di Stefano *La vita come musica. Il mito romantico del musicista nella letteratura tedesca* (Marsilio, Venezia 1991). L'indagine dell'autore, incentrata essenzialmente sull'inserimento della tematica musicale nella *fabula* narrativa, si snoda lungo un arco di tempo che va da Wackenroder a Thomas Mann, per terminare con un rapido sguardo sulla letteratura dei giorni nostri. In uno dei capitoli iniziali di Stefano, prendendo come età di riferimento la seconda metà del Settecento, descrive le trasformazioni della vita musicale e di colui che ne rappresentava allora la figura chiave, il maestro di cappella, trasformazioni che si possono ricondurre al «passaggio da un ordine sostanzialmente ancora feudale ad un'organizzazione 'borghese' fondata sul mercato e sulla libera concorrenza»[2]. Per esemplificare l'emancipazione del ruolo di Stefano riassume, com'è consuetudine, le vicende dei tre grandi protagonisti della scena musicale di allora: Haydn, in servizio presso la corte del principe Esterhàzy ma gradualmente assurto, grazie ai riconoscimenti ottenuti, ad una posizione pressoché paritaria con il suo datore di lavoro; Mozart, il quale, in seguito agli aspri scontri con l'arcivescovo di Salisburgo Colloredo, decide di rimanere da solo a Vienna, sperimentando le soddisfazioni ma anche le delusioni di un'esistenza dipendente dagli umori del pubblico; e infine Beethoven, il primo a incarnare la nuova figura del musicista 'libero', che lotta per affermare la propria indipendenza economica e artistica, pienamente consapevole che il prezzo da pagare per tener fede ai propri ideali è la solitudine, l'isolamento dalla società.

Ai mutamenti del quadro storico-sociale corrisponde l'evoluzione, nella finzione letteraria, del racconto o romanzo incentrato sulla figura di un musicista, genere fino ad allora assai poco frequentato e comunque confinato nella *Trivialliteratur* o, al massimo, nel filone picaresco. La novità più eclatante in questo senso, com'è noto, è rappresentata dalla novella di Wackenroder che narra la dolorosa storia del *Kapellmeister* Joseph Berglinger, ultimo brano delle *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (Effusioni del cuore di un monaco amante dell'arte, 1796), con l'aggiunta, non meno importante, di alcuni saggi e lettere che si immaginano scritti dallo stesso musicista e contenuti all'interno della successiva raccolta, *Phantasien über die Kunst* (Fantasie sull'arte, 1799). Ma Berglinger, pur essendo il più celebre, non è l'unico compositore che compare in un'opera letteraria sul volgere del XVIII secolo. A fargli compagnia, tra gli altri, vi sono il protagonista dell'incompiuto romanzo musicale di Johann Friedrich Reichardt *Leben des berühmten Tonkünstlers Heinrich Wilhelm Gulden nachher genannt Guglielmo Enrico Fiorino* (Vita del celebre musicista Heinrich Wilhelm Gulden in seguito chiamato Guglielmo Enrico Fiorino, 1779), e il vulcanico maestro di cappella Lockmann nel semisconosciuto romanzo *Hildegard von Hohenthal* di Heinse, pubblicato nel 1795-96 in contemporanea con le *Herzensergießungen*. Gulden, Lockmann e Berglinger, cui si aggiunge, tratta ancora dal romanzo di

Reichardt, la figura di Hermenfried, contro-modello di educazione positiva rispetto a Gulden, rappresentano per di Stefano i vari modi di essere musicista alle soglie della grande rivoluzione romantica che apre la strada alla tipologia dell'artista come «individuo problematico» (Marcuse), non più in armonia con il mondo circostante, anzi in perenne conflitto con esso. L'acutezza dell'analisi proposta da di Stefano, unita alla riscoperta di opere così poco note persino in ambienti accademici, hanno fornito lo spunto decisivo alla realizzazione del presente lavoro, del quale vorrei ora esporre le linee generali.

La mia ricerca ripercorre gli sviluppi dell'estetica musicale in quel denso e complesso periodo della storia della letteratura tedesca compreso tra tardo Illuminismo, *Empfindsamkeit*, *Sturm und Drang* e inizi del movimento romantico. Si tratta cioè di risalire alla genesi e allo sviluppo di quella che ho già definito una delle più significative 'rivoluzioni copernicane' nella storia del pensiero, verificatasi nel giro di pochi decenni, in seguito alla quale la musica, prima guardata con sospetto dagli intellettuali per la sua natura inafferrabile e per l'impossibilità di coglierne razionalmente il significato, scala vertiginosamente la gerarchia delle arti divenendo il modello per tutte le altre e conquistando un posto centrale nell'ambito della riflessione filosofica. A ciò contribuisce in primo luogo il generale mutamento del canone artistico, con il passaggio dall'imitazione all'espressione, dalla riproduzione oggettiva di modelli offerti dalla natura alla manifestazione spontanea di sentimenti individuali fino alla creazione, nella teorizzazione romantica, di una 'seconda realtà' a livello poetico da contrapporre alla prosaicità del mondo quotidiano. L'insoddisfazione, il senso di disagio verso una società avvertita ora come estranea, spinge il poeta romantico a cercare un'evasione nell'arte, e in particolare nella musica, concepita come esperienza estatica che dischiude le porte di una dimensione fantastica, trascendente, nella quale l'uomo si affranca da ogni vincolo e giunge alla comprensione della Verità assoluta.

La maggior parte degli studi sull'argomento si concentrano sul Romanticismo nella sua fase matura o addirittura nelle sue diramazioni epigonali, da Hoffmann in poi. È mio intento invece prendere in esame l'epoca precedente, durante la quale sono stati gettati i semi che hanno poi dato vita alla nuova estetica musicale, ragion per cui il presente lavoro si muove entro un orizzonte temporale che non supera i confini della *Frühromantik*. Per inquadrare le idee sorte sul finire del XVIII secolo in un adeguato contesto storico e filosofico, creando così un lavoro di più ampio respiro, ho ritenuto opportuno partire, nel primo capitolo, dal vivace dibattito estetico sviluppatosi in Francia a metà Settecento, dei cui aspetti principali si ha un'esauriente rappresentazione negli scritti musicali di Jean-Jacques Rousseau. Il pensiero del filosofo ginevrino esercita un forte influsso su autori tedeschi come Hamann, Herder, Heinse e Reichardt. Sia Rousseau che Herder teorizzano l'origine comune e contemporanea di poesia, musica e linguaggio e celebrano il canto primitivo come *Sprache der Leidenschaften* (lingua delle passioni), capace di esprimere l'in-

tima essenza dell'uomo. La supremazia della voce sugli strumenti e della melodia sull'armonia si riflette nella contrapposizione tutta ideologica tra la semplicità dell'opera italiana e l'artificiosità dello stile francese. La predilezione per gli autori italiani, oltre a buona parte dell'impianto teorico rousseauiano, costituisce la base dei *Musikalische Dialogen* (Dialoghi musicali), opera giovanile di Wilhelm Heinse in cui si evidenzia, fra l'altro, lo stretto legame che unisce la musica all'erotismo. Il pensiero musicale di Heinse, centrale nell'ambito di questo lavoro, viene introdotto alla fine del capitolo per essere poi ripreso nella terza parte attraverso l'analisi del romanzo *Hildegard von Hohenthal*.

Al centro del secondo capitolo è il processo di 'sacralizzazione' dell'arte, i cui principali artefici sono, a partire dai primi anni '80, Herder e Reichardt. Entrambi, influenzati dalla tradizione luterana e illuminati dalla scoperta della polifonia sacra rinascimentale, soprattutto italiana, aspirano a ricondurre la musica alla sua antica, originaria funzione di accompagnamento del servizio liturgico, attraverso la quale essa si carica di una missione altissima, diventando il veicolo di trasmissione della parola divina. Al pari della fede religiosa, la musica si configura come una potente esperienza interiore che offre all'uomo una speranza, una via d'uscita dalla miseria e dalle sofferenze della realtà quotidiana. Il suo potere salvifico si manifesta compiutamente nei testi di Wackenroder e Tieck, soprattutto nella favola orientale del santo ignudo, la cui trasformazione finale in una creatura angelica richiama alla mente l'ascensione di Cristo. Tuttavia in Wackenroder la musica non ha soltanto una connotazione positiva. Nelle riflessioni dell'infelice compositore Joseph Berglinger emerge anzi, con lucida consapevolezza, il profondo disagio nei confronti dell'ambivalenza di quest'arte, che agisce da un lato come forza redentrice, dall'altro come una sorta di narcotico che annebbia la mente e fa perdere ogni contatto con la realtà.

Riguardo a questo capitolo, vorrei fare un paio di precisazioni di carattere metodologico. Solitamente sia la raccolta delle *Herzensergießungen* sia quella delle *Phantasien über die Kunst* sono considerate uno dei più compiuti esempi di *Gemeinschaftswerk*, frutto della sinergia e dello scambio di idee tra i due amici Wackenroder e Tieck, tanto che per lungo tempo la critica si è divisa sulla questione della paternità dei testi, non riuscendo a stabilire con certezza quali fossero quelli da attribuire al primo e quali al secondo. Non intendo contestare la validità generale di quest'assunto, tuttavia personalmente ritengo che, almeno per quanto concerne la musica, le idee dei due autori non siano così perfettamente sovrapponibili, per cui mi sono concentrato in particolare sulla posizione e sui contributi di Wackenroder. Rispetto a Tieck e ad altri romantici, impegnati in un'esaltazione unilaterale della musica strumentale che nasce da una reazione al dominio razionalistico della parola, egli dimostra una maggior apertura, una tolleranza verso tutti i generi, dunque anche verso la musica vocale, con una predilezione per il repertorio sacro. In secondo luogo, Wackenroder coglie e denuncia con maggior lucidità il pericolo che corre l'individuo

esposto al sinistro potere della musica: mentre Tieck si limita a celebrarne la magia, l'incanto positivo, la storia di Berglinger porta alla luce gli effetti nefasti, e alla fine letali, che l'esperienza musicale può avere se vissuta troppo intensamente, diciamo senza controllo. Proprio in relazione alla figura di Joseph Berglinger, la mia impostazione critica riprende quella utilizzata da uno dei maggiori studiosi di Wackenroder, Elmar Hertrich, il quale, nel suo ottimo studio[3], tratta la novella e i saggi immaginari del musicista come una «dichterische Einheit», un ciclo unitario e coerente che, in riferimento ai *Kreisleriana* di Hoffmann, egli definisce *Berglingeriana*.

Nel 1796, contemporaneamente al *Berlinger*, esce a Berlino un romanzo che ha per protagonista maschile un altro *Kapellmeister*. Si tratta di *Hildegard von Hohenthal* di Heinse, sulla cui analisi è incentrata gran parte del terzo e ultimo capitolo. A differenza dell'infelice personaggio di Wackenroder, il borghese Lockmann è pienamente soddisfatto della propria condizione professionale e appare perfettamente integrato con la nobiltà per cui lavora. Ispirato dall'eccezionale voce di soprano della bellissima Hildegard, una giovane nobildonna ospite a corte, Lockmann ottiene un clamoroso successo con l'opera *Achille in Sciro*, che è concepita come una sintesi tra lo stile italiano e quello tedesco. Ricchissimo di digressioni teoriche e commenti a opere musicali (soprattutto melodrammi napoletani), il romanzo celebra, attraverso il *Leitmotiv* della nudità, reale e metaforica, la dimensione sensuale-erotica dell'esperienza musicale, dominata dalla potenza della voce femminile. Le straordinarie doti canore di Hildegard, unite ad una serie infinita di altre qualità, sono il mezzo grazie al quale la ragazza ottiene la piena realizzazione personale, che segna anche il riscatto dell'identità femminile rispetto al tradizionale potere androcentrico. Di fronte al titanismo globale di Hildegard, quello del geniale musicista Lockmann appare un po' ridimensionato, rimanendo confinato all'ambito artistico. Il conservatorismo sociale di Heinse vieta al suo personaggio di compiere il definitivo *Durchbruch* (sfondamento), cioè di superare le barriere tra le classi e sposare la propria musa ispiratrice, tuttavia il lieto fine da opera mozartiana – proprio a un parallelo con la *Zauberflöte* è dedicato un intero paragrafo – dispensa felicità per tutti senza modificare l'ordine esistente.

Infine, l'ultima parte del lavoro è da intendersi come una 'lettura sinottica' che affianca il romanzo di Heinse e gli scritti sulla musica di Wackenroder, operazione giustificata anche dalla quasi contemporanea pubblicazione delle suddette opere. Saranno presi in considerazione alcuni aspetti specifici delle personalità di Lockmann e Berglinger, *in primis* il rapporto con il mondo femminile, il problema della responsabilità sociale del musicista e la sua posizione nei confronti della situazione musicale reale. Dal confronto dovrebbe risultare evidente come, alle soglie del Romanticismo, convivano ancora l'una accanto all'altra concezioni estetiche profondamente diverse, anche per il fatto che, mentre Heinse si relaziona continuamente alla realtà musicale del suo tempo, nominando decine di compositori e interpreti, Wackenroder parla della musica esclusivamen-

te in astratto, senza scendere nei dettagli tecnici e senza citare espressamente alcun musicista, né del presente né del passato. Come è stato da più parti sottolineato[4], il nuovo credo estetico si sviluppa indipendentemente dai mutamenti che subisce il linguaggio musicale: la romanticizzazione letteraria della musica precede – e in alcuni casi va ben oltre – la nascita della musica romantica.

Note

[1] T. Mann, *Die Sendung der Musik*, in *Rede und Antwort*, Fischer, Francoforte sul Meno 1984, pp. 413-14 (trad. it.: il più profondo, filosoficamente allarmante [...] il più affascinante fenomeno della cultura e dell'umanità).

[2] G. di Stefano, *La vita come musica. Il mito romantico del musicista nella letteratura tedesca*, Marsilio, Venezia 1991, p. 51.

[3] E. Hertrich, *Joseph Berglinger. Eine Studie zu Wackenroders Musiker-Dichtung*, de Gruyter, Berlino 1969.

[4] Mi riferisco in particolare a quanto scrive C. Dahlhaus sia in *Die Idee der absoluten Musik*, Bärenreiter, Kassel 1978, che in *Klassische und romantische Musikästhetik* (Laaber Verlag, Laaber 1988). Analoghe considerazioni si trovano nel saggio di W. Wiora *Die Musik im Weltbild der deutschen Romantik*, a sua volta contenuto nel volume *Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung im 19. Jahrhundert*, a cura di W. Salmen, Bosse, Ratisbona 1965, pp. 11-50.

CAPITOLO 1

LE PREMESSE DI UNA NUOVA SENSIBILITÀ ESTETICA

1. Il dibattito estetico in Francia e gli scritti musicali di Rousseau

Portavoce delle istanze di libertà e giustizia avanzate dalla borghesia contro l'oppressione dell'aristocrazia feudale, ispiratore del processo che sfociò nella Rivoluzione Francese, teorico di un nuovo ideale di uomo e di convivenza sociale, Jean Jacques Rousseau ha esercitato un influsso determinante sulla nascita e lo sviluppo della civiltà occidentale moderna. A differenza di altri grandi personaggi di ogni epoca, siano essi pittori, musicisti, scrittori o filosofi, che hanno vissuto un periodo più o meno lungo di oblio per essere poi riscoperti e celebrati a distanza di decenni o addirittura di secoli, l'impatto di Rousseau sulla cultura europea è stato immediato, e da allora non ha conosciuto pause. Delimitando il campo all'area germanofona e alla letteratura tedesca, l'interesse suscitato dal pensiero rousseauiano al di là del Reno si palesa molto presto, a partire dagli anni '60 del Settecento, e coinvolge tutto quel denso e cruciale periodo che va dal tardo Illuminismo agli albori del movimento romantico, passando per l'*Empfindsamkeit* e lo *Sturm und Drang*. Intorno al 1800 Friedrich Schlegel definì la Rivoluzione Francese, la filosofia di Fichte e il *Wilhelm Meister* di Goethe «die drei größten Tendenzen des Zeitalters»[1]; lo stesso vale per molte opere di Rousseau, quali il *Discours sur l'origine de l'inégalité*, l'*Émile*, la *Nouvelle Heloïse* o il *Contrat Social*, testi fondamentali e fondanti di una nuova sensibilità estetica, insieme ai drammi di Shakespeare, all'Ossian di Macpherson, alla poesia sepolcrale di Gray e Young o alla *Philosophical Inquiry* di Edmund Burke.

Senza trascurare la portata delle concezioni storiche, politiche e antropologiche di Rousseau, che anzi andranno ad intrecciarsi con le tematiche di cui sto per occuparmi formando un tutto coerente e unitario, vorrei concentrarmi in questa sede sulle teorie di estetica musicale esposte dal filosofo ginevrino in una serie di importanti scritti della maturità, e destinate ad avere grande risonanza in Germania negli anni seguenti. Secondo l'impostazione che ho scelto di dare a questo lavoro, si può quindi individuare in Rousseau il capostipite di un filone di pensiero, il punto di origine di una linea su cui si situano, con accenti più o meno simili, Herder e Heinse, Johann Georg Sulzer (1720-1779) e Christian Friedrich Daniel Schubart (1739-1791), il compositore e critico musicale Reichardt, e dalla

Marco Di Manno, *Tra sensi e spirito. La concezione della musica e la rappresentazione del musicista nella letteratura tedesca alle soglie del Romanticismo*, ISBN 978-88-8453-712-6 (online), 2009 Firenze University Press.

quale poi deviano, approdando a ben altri esiti, tutti i Romantici, a cominciare da Wackenroder e Tieck. È su questa linea che ci muoveremo, tentando di estrapolare e sviscerare i punti chiave del dibattito estetico nella seconda metà del XVIII secolo: il rapporto tra suono e parola e tra discorso poetico e discorso musicale; l'origine comune di linguaggio e musica e l'influenza che le caratteristiche linguistiche hanno sulla musica prodotta dai popoli; la definizione della musica come *Sprache der Leidenschaften*; la dicotomia *Vokalmusik/Instrumentalmusik*; il ribaltamento di consolidati canoni estetici con la progressiva 'sacralizzazione' o divinizzazione della musica e la sua conseguente ascesa al vertice della gerarchia delle arti; la presa d'atto dell'ambiguità nella natura della musica, capace da un lato di esercitare un potere salvifico, di agire come *erlösende Macht* (forza redentrice), dall'altro di rivelarsi un pericoloso narcotico che, facendo dimenticare la miseria e i dolori della quotidianità, isola il soggetto e lo conduce all'emarginazione, alla malattia fisica e psicologica, alla morte. L'ultimo punto, che si può condensare nella formula, certo un po' consunta ma pur sempre efficace, del 'demoniaco nella musica', rappresenta un *topos* dominante della narrativa romantica, anzi direi soprattutto post-romantica e contemporanea, su cui esiste una vastissima letteratura critica. Anche il concetto di *heilige Kunst* (arte sacra), nonché quello ad esso collegato della musica come arte 'suprema', 'assoluta', 'metafisica', schopenhaueriana immagine della Volontà stessa, assume un'enorme importanza nel contesto di una rinnovata concezione filosofica, se non di un'intera visione del mondo.

Su questi aspetti tornerò nel corso dei successivi capitoli, ma per poter comprendere a fondo la portata dei mutamenti che rivoluzionarono lo status della musica e il suo rapporto con la speculazione filosofica, è necessario risalire alle radici, cioè al contesto storico e culturale che diede origine alla nuova estetica. Mi riferisco alla Francia dei decenni tra il 1730 e il 1770, periodo in cui, con le teorie di Rameau e gli scritti di Rousseau, Diderot e degli altri enciclopedisti, il dibattito e le polemiche sulla musica assunsero un'ampiezza e un impegno sconosciuti nei secoli precedenti. Fino ad allora infatti era valso il paradosso, di cui parla Enrico Fubini, che vedeva da un lato il rigoglioso proliferare, nella pratica musicale, di nuove forme vocali e strumentali dovute all'evoluzione di schemi e strutture rinascimentali, dall'altro «un'ostinata negazione a livello teorico del diritto all'esistenza della musica»[2]. Tutta la tradizione gnoseologica occidentale, prodiga di attenzioni verso la letteratura e la pittura, aveva invece marginalizzato la musica, avanzando remore moralistiche sulla sua natura e relegandola a puro intrattenimento. Questo atteggiamento di chiusura, di ostilità nei confronti della musica iniziò a mostrare delle crepe nella prima metà del Settecento, quando spuntarono dei timidi segnali di una diversa sensibilità e di un diverso approccio all'arte dei suoni, ma fu soprattutto grazie al contributo dei *philosophes* se essa uscì pian piano dal limbo in cui era stata confinata e poté conquistarsi uno spazio via via maggiore nella storia del pensiero. Ciò non significa che gli enciclopedisti siano stati, fin dall'inizio, degli innovatori consapevoli, pronti a rompere ogni legame con

il passato: eredi di una cultura classicistica quantomai radicata in Francia, essi vi hanno semmai apportato delle modifiche graduali attraverso l'immissione di nuovi elementi provenienti dall'empirismo e dal sensualismo inglese – determinante anche per lo sviluppo dell'estetica preromantica – dagli studi dei linguisti e dalle più recenti tendenze del melodramma italiano. Senza voler sminuire l'importanza della loro opera, il merito di questi personaggi consiste principalmente nell'aver ripreso e approfondito tematiche su cui già si discuteva da tempo e nell'averle portate all'attenzione generale, avvicinando il pubblico a un dibattito che altrimenti sarebbe forse rimasto chiuso a lungo nei salotti e nei circoli intellettuali.

Sebbene quasi tutti gli enciclopedisti si siano occupati in modo più o meno diretto di musica, a godere della diffusione e della fortuna più ampie fu il pensiero musicale di Rousseau, affidato ad una serie di opere di carattere estetico sorte nell'arco di una ventina d'anni, che rappresentano il punto di partenza della mia analisi: la *Lettre sur l'opéra*, la *Lettre sur la musique françoise*, il saggio *L'origine de la mélodie* e infine l'*Essai sur l'origine des langues*. Tra il primo scritto (cronologicamente il più antico) e gli altri vi è però una netta frattura, segnata a livello biografico dalla fine della carriera di compositore dopo il trionfo del *Devin du village* e dal peggioramento dei rapporti con gli altri *philosophes*, e a livello ideologico da un totale rovesciamento di prospettiva, da una sorta di conversione che porta Rousseau ad esprimere conclusioni molto lontane rispetto a quelle sostenute in precedenza. Una volta maturate, le nuove idee vengono portate avanti con coerenza nei testi successivi, che si agganciano l'uno all'altro come tappe di un percorso organico nel quale, oltre a tracciare un quadro della vita musicale contemporanea, Rousseau ricostruisce gli sviluppi della storia della musica vista non come fenomeno indipendente, ma legata a doppio filo all'evoluzione dell'uomo e della società. Parallelamente ai saggi e alle lettere, il filosofo porta faticosamente avanti un'opera di ricapitolazione generale, concepita e giudicata dall'autore, pur con le sue manchevolezze, come utile strumento di consultazione per esperti e amatori: il *Dictionnaire de musique*. Pubblicato nel 1767 dopo quindici anni di lavoro (dal 1749 al 1764), il dizionario nasce, come spiega lo stesso Rousseau nella *Préface*, dall'esigenza di rielaborare ed ampliare gli articoli dell'*Encyclopédie* che Diderot gli aveva affidato, e per i quali aveva avuto solo tre mesi di tempo. Pur riuscendo a portare a termine la disperata impresa, Rousseau si rende conto che ne è risultato un lavoro largamente insoddisfacente, per cui decide di riprendere il manoscritto, dedicandovisi con molta più calma e attenzione, modificando e aggiungendo una notevole quantità di materiale, al punto che le 390 voci iniziali si gonfiano fino a diventare circa 900. Gli articoli riguardano in massima parte la teoria musicale, ambito nel quale l'autore, oltre a proseguire l'eterna disputa con Rameau attraverso contributi come *Dissonnance*, *Harmonie*, *Témperament*, si pone come storico ed esegeta; il pensiero linguistico-musicale (*Accent*, *Opéra* ecc.); la dottrina estetica (*Expression*, *Goût*, *Unité de mélodie*). Sebbene il *Dictionnaire* non aggiunga in definitiva elementi nuovi all'estetica rousseauiana, parlando

degli altri testi farò dei brevi riferimenti ad alcuni tra gli articoli più importanti, per evidenziare concetti e termini che vengono utilizzati molto frequentemente da Rousseau e che saranno poi al centro della discussione e dell'interesse di vari autori (è il caso soprattutto di Heinse, che si ispira al lessico rousseauiano, a volte traducendo letteralmente in tedesco interi passaggi tratti dalle voci del dizionario).

Senza esagerare la portata di fattori esterni, senza cioè stabilire una relazione esclusiva di causa-effetto tra un certo avvenimento e la susseguente nascita di un testo letterario o di una qualsiasi opera, non si può fare a meno di chiamare in causa in questo contesto l'evento scatenante del dibattito estetico che vide tra i protagonisti Rousseau, un evento che, oltre a segnare la storia dello spettacolo, ha assunto una particolare valenza simbolica nel quadro storico-sociale della Francia prerivoluzionaria. L'anno era il 1752, quando una compagnia teatrale italiana, specializzata in opere buffe e intermezzi, mise in scena all'Opéra di Parigi *La serva padrona* di Pergolesi, ottenendo un successo trionfale. Ne seguì un'accesa disputa, denominata *querelle des Bouffons*, che vide schierati da un lato i difensori dell'opera francese – tra cui vari musicisti capeggiati da Rameau – e dall'altro i partigiani dello stile italiano, tra cui diversi letterati, uomini di cultura, redattori dell'*Encyclopédie*. La Francia del Settecento non era nuova a battaglie di questo tipo: una polemica sullo stesso argomento era nata infatti all'inizio del secolo fra l'abate François Raguenet, autore di un *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras* (1702), secondo cui il melodramma italiano superava la *tragédie* francese per la magnificenza della musicalità pura, e Lecerf de la Viéville, ammiratore di Lully e convinto assertore della naturalezza e del buon gusto autoctoni nella sua *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* (1704). Tutta interna ai confini d'Oltralpe fu invece la successiva divisione tra lullisti e ramisti, tra coloro cioè che si richiamavano alla tradizione classicistica di Jean-Baptiste Lully, musicista di corte del Re Sole, e coloro che tributavano invece i loro consensi alle originali e vibranti armonie e al gusto contrappuntistico di Jean-Philippe Rameau.

Terza dunque in ordine cronologico, la *querelle des Bouffons* fu senz'altro la più violenta. Ma a rendere ancora più aspro lo scontro, in un momento in cui esso sembrava attenuarsi, contribuì la pubblicazione da parte di Rousseau della *Lettre sur la musique françoise*, apparsa alla fine del 1753, poco più di un anno dopo la rappresentazione della *Serva padrona*. Lo scandalo provocato dalle affermazioni contenute nella lettera fu clamoroso, e durissima fu, stando al racconto dell'autore, la reazione nei suoi confronti, fatta di vessazioni fisiche e minacce e culminata nell'interdizione dal diritto d'ingresso all'Opéra, tutte esperienze che in seguito fecero maturare in lui, debole di nervi e afflitto da manie di persecuzione, la psicosi del complotto volto a ucciderlo. A parte le conseguenze sul piano personale, il pamphlet scatenò in breve tempo non meno di una sessantina di opuscoli di risposta, tutti ferocemente contrari alle tesi rousseauiane, con l'unica

eccezione di un intervento di d'Alembert, peraltro posteriore di almeno quindici anni, che mirava a riconciliare le opposte posizioni.

Per comprendere l'origine di tanto putiferio procediamo al contrario, partendo dalle parole con cui termina la *Lettre*:

> Je crois avoir fait voir qu'il n'y a ni mesure ni mélodie dans la Musique Françoise, parce que la langue n'en est pas susceptible; que le chant François n'est qu'un aboyement continuel, insupportable à toute oreille non prévenue; que l'harmonie en est brute, sans expression et sentant uniquement son remplissage d'Écolier; que les Airs François ne sont point des airs; que le récitatif François n'est point du rècitatif. D'où je conclus que les François n'ont point de Musique et n'en peuvent avoir; ou que si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux[3].

La sconcertante conclusione giunge alla fine di una rigorosa argomentazione in cui Rousseau, prendendo le mosse da un confronto tra la lingua italiana e quella francese – prima cellula di un discorso più ampio, sviluppato poi nell'*Essai sur l'origine des langues*, in cui la contrapposizione sarà allargata a lingue del nord e lingue del sud – dichiara, per diretta conseguenza, la netta superiorità della musica italiana su quella francese, arrivando anzi, come abbiamo visto, a negare addirittura l'esistenza di quest'ultima. La stretta correlazione stabilita da Rousseau tra lingua e musica nazionale deriva dall'indiscussa supremazia che egli accorda alla componente melodica, e in particolare al canto, rispetto a quella armonica. È la melodia infatti che dona alla musica forza ed espressività, per cui una musica che 'non canta' non riesce a toccare l'animo dell'ascoltatore, lasciandolo freddo e insensibile (articolo *Mélodie* del *Dictionnaire de musique*). Traendo l'armonia le sue leggi dalla natura, essa è uguale per tutti i popoli del mondo, mentre dalla melodia deriva il carattere specifico della musica di una certa nazione; e dato che la melodia è il prodotto dei vari elementi linguistici (fonetica, ritmo, prosodia), è in essi che bisogna ricercare l'origine della musicalità. Al primato della melodia rispetto all'armonia corrisponde quello della musica vocale nei confronti della pratica strumentale, tappa successiva nell'evoluzione musicale dei popoli che non è dotata, secondo Rousseau, di una propria autonomia, ma si presenta come un'appendice secondaria della vocalità, mutuando da essa strutture e forme d'espressione:

> J'ai dit que toute Musique Nationale tire son principal caractère de la langue qui lui est propre, et je dois ajouter que c'est principalement la prosodie de la langue qui constitue ce caractère. Comme la musique vocale a précédé de beaucoup l'instrumentale, celle-ci a toujours reçu de l'autre ses tours de chant et sa mesure[4].

Una volta tracciata la linea che congiunge lingua, melodia e canto, Rousseau individua, all'interno delle lingue europee, quella che possiede le caratteristiche più favorevoli dal punto di vista della sonorità:

> Or s'il y a en Europe une langue propre à la Musique, c'est certainement l'Italienne; car cette langue est douce, sonore, harmonieuse, et accentuée plus qu'aucune autre, et ces quatre qualités sont précisément les plus convenables au chant[5].

Fondamentale è il ruolo dell'accento, di cui Rousseau parla in apertura del *Dictionnaire* (voce *Accent*): il riferimento è all'accento retorico o patetico – distinto dall'accento grammaticale e dall'accento logico – definito come ogni variazione nel tono o nella durata dei suoni che formano la voce parlante, ossia come ogni inflessione timbrica, e considerato la causa primaria della musicalità di una lingua. Il primato dell'italiano deriva soprattutto dalla ricchezza e varietà dei suoi accenti, ovvero dei modi con cui il parlante può modificare la voce per esprimere differenti passioni, mentre ad esempio il tedesco, caratterizzato da una notevole uniformità dei toni, risulta una lingua monotona, fredda e inespressiva. Quanto più ricca di accenti è una lingua, tanto più piacevoli ed emozionanti saranno le melodie che essa produce, dato che queste si modellano proprio sulle inflessioni del discorso parlato. Rispetto all'italiano il francese, per via dei suoi suoni consonantici e nasali, dell'abbondanza di sillabe mute e della scarsità di vocali sonore, non ha nessuna predisposizione naturale alla musica e non è in grado di generare un canto gradevole. Per compensare questo difetto i compositori sono costretti da una parte ad appesantire la linea melodica con tutta una serie di abbellimenti, dall'altra ad arricchire a dismisura l'armonia, ad infarcire l'accompagnamento, con effetti devastanti: «Pour ôter l'insipidité, ils augmenteroient la confusion; ils croierent faire de la Musique et ils ne feroient que du bruit»[6].

Bersaglio principale dell'attacco di Rousseau, qui e altrove, è il musicista francese allora più rappresentativo, vale a dire Jean-Philippe Rameau, autore di ventiquattro *tragédies lyriques* e *comédie-ballets* di argomento mitologico, pastorale o allegorico tra cui spiccano *Hyppolite et Aricie* (1733), *Castor et Pollux* (1737), *Dardanus* (1739) e *Zoroastre* (1749). Oltre che per l'attività di compositore, Rameau è ricordato per il suo impegno come teorico, dettato dall'ambizione di scientificizzare e razionalizzare la musica, stabilendo dei principi certi e universalmente validi. Il frutto più importante in quest'ambito è il *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (1722), seguito quattro anni più tardi dal *Nouveau système de musique théorique*. Nucleo centrale del sistema di Rameau, che ha posto le basi dell'armonia moderna (almeno fino alla dissoluzione della tonalità), è il fenomeno acustico degli armonici – i suoni d'intensità decrescente e numero di vibrazioni proporzionatamente più alto prodotti da un corpo vibrante insieme al suono fondamentale – dai quali deriva l'accordo perfetto maggiore, a cui poi si possono ricondurre tutti gli altri. Rameau afferma così la superiorità dell'armonia come componente *naturale* della musica in quanto originata da una legge fisica, mentre la melodia, di cui non vengono in alcun modo negate bellezza e importanza, è un prodotto secondario che non si lascia definire con regole precise perché sottostà

all'arbitrio del gusto e dei sentimenti individuali. Alla luce di queste precisazioni, risulta forse abbastanza chiaro il motivo per cui Rameau, ferma restando l'indubbia validità delle teorie da lui proposte, sia stato scelto da Rousseau come 'capro espiatorio' verso cui indirizzare le sue pesanti critiche. Nel perseguire i suoi sforzi di razionalizzazione della musica, Rameau ha infatti, per così dire, sbagliato i tempi, scegliendo una via decisamente anacronistica se consideriamo che allora i filosofi stavano iniziando a separare le scienze dalle arti, mettendo in luce il carattere *arazionale* di queste ultime e il loro legame con gli aspetti istintivi ed emotivi della natura umana. Parimenti inattuale doveva dimostrarsi il tentativo di sancire il primato dell'armonia in un'epoca in cui la tendenza generale andava nella direzione opposta, verso cioè un alleggerimento, una semplificazione delle strutture armoniche e contrappuntistiche che mettesse in risalto la grazia e la cantabilità della linea melodica. Rameau si trovò dunque a un certo punto isolato a combattere una battaglia di retroguardia, mentre la fortuna di Rousseau (senza con questo nulla togliere al valore innovativo di molte sue idee) fu favorita dal fatto che egli, dopo aver mosso i primi passi nel solco della tradizione, si mostrò abile e pronto a cavalcare l'onda, cioè a recepire ed avallare quelli che erano ormai i gusti dominanti del pubblico dei teatri europei.

Secondo Rousseau, le tecniche compositive usate da Rameau e dagli altri francesi sono da respingere con fermezza perché causano un soffocamento della linea melodica, sommersa dalla ridondanza del riempimento armonico, mentre lo stile italiano mantiene un perfetto equilibrio tra i tre elementi fondamentali di un brano, cioè melodia, armonia e ritmo. Tale equilibrio si riflette nel principio della *unité de mélodie*, uno dei capisaldi dell'estetica musicale rousseauiana, enunciato per la prima volta nel seguente passaggio della *Lettre*:

> Pour qu'une Musique devienne intéressante, pour qu'elle porte à l'âme les sentiments qu'on va y exciter, il faut que toutes les parties concourent à fortifier l'expression du sujet; que l'harmonie ne serve qu'à le rendre plus énergique; que l'accompagnement l'embelisse, sans le couvrir ni le défigurer, que la Basse, par une marche uniforme et simple, guide en quelque sorte celui qui chante et celui qui écoute, sans que ni l'un ni l'autre s'en apperçoive; il faut, en un mot, que le tout ensemble ne porte à la fois qu'une mélodie à l'oreille et qu'une idée à l'esprit. Cette unité de mélodie me paroît une regle indispensable et non moins importante en Musique, que l'unité d'action dans une Tragédie; car elle est fondée sur le même principe, et dirigée vers le même objet[7].

Si tratta quindi di un principio unificatore, il cui scopo è quello di valorizzare, di rafforzare la melodia principale attraverso il concorso delle altre componenti. Ciò significa ad esempio, come spiega Rousseau in uno degli articoli finali del *Dictionnaire de musique*, che non si possono udire due melodie alla volta, ma non che la linea melodica non possa passare da una voce

all'altra, a patto che non ci siano sovrapposizioni. Nel medesimo articolo si afferma che la *unité de mélodie* viene realizzata spontaneamente e inconsapevolmente dagli italiani, che sembrano averla nel sangue, mentre i francesi, non conoscendo il procedimento, non riescono ad applicarlo. Esaminando l'opera italiana, anche quella dell'Ottocento, si rileva che l'accompagnamento strumentale è in genere piuttosto semplice, con i violini primi che raddoppiano la parte del cantante e i bassi che scandiscono discretamente il tempo, mentre i fiati arricchiscono con tocchi di colore tutto l'insieme. Evidentemente l'unisono tra voce e strumenti è il mezzo più facile ed efficace per accentuare una melodia, ma anche quando orchestra e cantante hanno parti diverse, l'importante è secondo Rousseau condurre le varie linee melodiche verso una sorta di fusione, evitando che esse entrino in conflitto e, soprattutto, che l'orecchio dell'ascoltatore sia costretto in qualche modo a scindersi, prestando attenzione ora a una voce ora all'altra. Il principio della *unité de mélodie*, regolando il rapporto tra canto e accompagnamento e mirando ad impedire la moltiplicazione delle voci, sancisce, dal punto di vista dell'autore, la superiorità del nuovo stile omofonico che si stava affermando in tutta Europa a scapito della polifonia, considerata ora vecchia e antiquata. Rousseau rifiuta le forme polifoniche e in particolare la fuga con tutti i suoi artifici, sia perché innaturali, cioè convenzionali e arbitrarie, sia perché a suo parere la simultaneità di più voci indipendenti sopprime l'espressività, che solo la presenza di una melodia dominante può garantire.

Proprio questo punto, che dovrebbe essere uno dei perni delle argomentazioni rousseauiane, dimostra in realtà quanto il filosofo rimanga ancora per molti versi imprigionato negli stessi vizi razionalistici che egli imputa a Rameau, e che niente hanno a che fare con la vera essenza della musica. Rousseau è artefice di una bipartizione di quest'ultima in due componenti nettamente separate e antagoniste, melodia e armonia, e assegna alla prima un ruolo guida in quanto 'portatrice di senso', dotata di una coerenza e di una logicità assimilabili al linguaggio verbale che provengono dall'integrazione con il testo cantato, mentre la seconda non è che un discorso confuso e disordinato che la nostra mente non può seguire. In questo modo si cade in doppio errore: da una parte si continua a negare un'autonomia di mezzi alla musica, la quale diventerebbe significativa solo facendo propri i procedimenti usati nel linguaggio parlato, dall'altra non si comprende che essa, almeno nelle sue forme più alte, non è la semplice somma algebrica di canto e accompagnamento, ma un tutto organico formato dal libero fluire delle parti, ciascuna con la sua forza espressiva. A questo proposito si può osservare come la posizione di Rousseau si distingua abbastanza nettamente da quella di Diderot, per il quale melodia e armonia non sono contrapposte come funzioni distinte, ma vengono piuttosto concepite come aspetti di uno stesso fenomeno. Quando l'armonia diventa fine a se stessa, anche il canto risulterà arido e viceversa. Se Rousseau affermava che l'armonia è sprovvista di potere imitativo e che tutt'al più può servire a rafforzare, a sottolineare l'effetto melodico, per Diderot essa possiede la facoltà d'imitare ed esprimere unitamente alla melodia che accompagna.

Tornando alla *Lettre*, bisogna dire che prendere alla lettera le accuse estreme, provocatorie e sostanzialmente infondate rivolte da Rousseau sia alla lingua che alla musica francese significherebbe non cogliere il reale significato del messaggio che vi è contenuto. Attaccare l'opera classicistica, vetusta negli schemi e nei contenuti e incapace ormai di trasmettere emozioni al pubblico perché lontana dalla sua sensibilità, è il mezzo di cui si serve l'autore per denunciare l'inarrestabile crisi, la decadenza del ceto di cui essa è espressione, cioè l'aristocrazia. L'ampollosità, la rigidità, la vacuità del teatro classico francese vengono contrapposte, in una polarizzazione tanto esagerata quanto strumentale, alla freschezza, spontaneità e semplicità della nuova opera italiana, che ritrae situazioni e personaggi della vita reale – il riferimento è naturalmente all'opera buffa, dato che quella seria continua ad essere dominata da eroi della storia antica o della mitologia – e che risponde al meglio ai gusti della classe in ascesa, la borghesia[8]. In questo senso l'aver assistito allo spettacolo dei comici italiani avrebbe rappresentato, per Rousseau, una vera rivelazione, la pietra angolare sulla quale egli avrebbe poi costruito il suo edificio teorico e la sua critica sociale. Molti esperti sostengono però l'ipotesi che la lettera non sia stata scritta sull'onda dello scalpore suscitato da quell'episodio, ma che esso sia servito piuttosto da pretesto per presentare al pubblico delle tesi più generali e delle riflessioni teoriche che, se non erano già state largamente elaborate in precedenza, stavano quantomeno prendendo una forma ben determinata nella mente del filosofo ginevrino. Ciò è sicuramente vero, ma in ogni caso va sottolineato che tali acquisizioni sono da considerare relativamente recenti se si pensa che, solo alcuni anni prima, la posizione che egli aveva assunto in un altro pamphlet, la *Lettre sur l'opéra* (1745), era diametralmente opposta, tutta rivolta verso un'apologia dello stile francese e del personaggio che sarebbe divenuto in seguito l'avversario numero uno, Jean-Philippe Rameau. Anche senza ricondurre tutto alla rappresentazione della *Serva padrona* e all'impressione che ne derivò, appare dunque evidente il fatto che il pensiero e il gusto musicale rousseauiano subiscano, a cavallo del 1750, una profonda e sorprendente trasformazione.

Nella *Lettre sur l'opéra* Rousseau, con uno spirito di sintesi che si accentuerà ancora di più nei successivi scritti musicali, articola il suo discorso toccando tre punti che da una cinquantina d'anni alimentavano tutte le discussioni relative all'opera: la giustificazione teorica del genere, il paragone tra la musica italiana e quella francese, le reazioni suscitate dalla comparsa di Rameau sulla scena. Riguardo al primo punto gli autori classici, da Corneille a Racine a La Fontaine, con la sola eccezione di Molière, non avevano nascosto la loro diffidenza nei confronti del melodramma, cui negavano uno status paritario a quello della commedia e della tragedia, adducendo il pretesto che la musica, per sua natura, è incapace di esprimere significati allo stesso modo del linguaggio parlato[9]. Similmente veniva affermata l'impossibilità di stabilire una correlazione tra il fenomeno sonoro e la sfera psicologica, tra l'effetto puramente fisico delle consonanze e la dimensione estremamente complessa dell'interiorità

umana, e si puntava il dito contro la vaghezza e l'indeterminatezza delle impressioni provocate dalla musica. Questi argomenti erano ripresi dai sostenitori dell'opera, che cercavano di volgerli a proprio vantaggio: poichè la musica è 'inintelligibile', conviene restringere il suo campo d'azione al dominio materiale e sensoriale, e cercare il suo fine ultimo nella sua capacità di dilettare e incantare i sensi. Con il suo contenuto fantastico, l'opera è sì il regno dell'irrazionale, ma questo non rappresenta la sua condanna, bensì la sua specifica ragion d'essere. È di Charles Perrault, nel *Parallèle des anciens et des modernes*, la tripartizione dei generi ripresa poi da D'Alembert, secondo cui la tragedia tocca l'anima, la commedia lo spirito e l'opera i sensi. Ne deriva un cambio di prospettiva, una nuova impostazione che rifiuta una competizione tra opera e tragedia ed esige, nella prima, uno sfrondamento di tutto l'apparato ideologico-politico che non le compete e ne inquina la vera natura. Ciò che l'opera richiede è la presenza di cori e balletti, il ricorso al meraviglioso, spettacolari effetti visivi, ottenuti anche grazie all'uso delle macchine, nonché grandiosità timbrica e armonica da parte dell'orchestra. Rousseau metterà più tardi in ridicolo tutte queste caratteristiche, ma all'epoca in cui scrive la *Lettre sur l'opéra* tende ancora a giustificarle e a valorizzarle.

L'impresa di confrontare l'opera francese e quella italiana non aveva in sé nulla di nuovo, e seguiva la scia aperta dalla già ricordata polemica che aveva opposto nei primi anni del XVIII secolo i teorici Raguenet e La Viéville. Rousseau riprende l'argomento alla luce delle considerazioni più recenti, attribuendo all'opera francese tutti i crismi di uno spettacolo 'puro' e 'indipendente', a differenza dell'opera italiana che, in seguito alla riforma di Metastasio, pretende di mettere in scena delle 'tragedie verosimili', andando contro le regole fondamentali del genere. Il paragone si risolve dunque a vantaggio dell'opera francese, ma non di tutta indistintamente. In un'epoca in cui la posizione prevalente fra i critici era quella antiramista, Rousseau prende decisamente le difese di Rameau, lodando la ricchezza della sua armonia, la maestria con cui sono strutturati cori e balletti e, in generale, indicando l'autore del *Dardanus* come campione dell'opera-spettacolo che si propone di rivolgersi unicamente ai sensi. In questo elogio incondizionato di Rameau si può leggere forse, oltre alla sincera ammirazione del giovane discepolo, il tentativo di ingraziarsi l'anziano maestro, nella speranza di riscuotere la sua approvazione per l'opera dal titolo *Les Muses galantes* che Rousseau si accingeva a proporre in pubblico, in casa del mecenate La Pouplinière. Ma, ammesso che ci fosse questo calcolo malizioso da parte del filosofo ginevrino, le sue aspettative furono clamorosamente disilluse, nella suddetta circostanza, dalla feroce stroncatura di Rameau, il quale sostenne che una parte della composizione era talmente perfetta che doveva per forza essere stata scopiazzata da qualche parte, mentre il resto sembrava opera di un ignorante che non capiva niente di musica. Per Rousseau questo fu naturalmente un colpo durissimo, anche a livello d'immagine; ma una volta superato l'iniziale sconforto, egli si nutrì del risentimento che ne conseguì, così come per

quello nei confronti di Voltaire, per trovare nuovi stimoli e nuovo vigore, e per dare voce al pensiero antagonista che si opponeva alle due autorità e suoi ex idoli giovanili. L'occasione di una rivincita e di una ribalta personale gli fu offerta da Diderot, che nel 1749 gli affidò l'incarico di redigere gli articoli dell'*Encyclopédie* riguardanti la teoria e la pratica musicale (poi rielaborati e riuniti nel *Dictionnaire de musique*), mentre egli si era riservato quelli sull'organologia e su alcuni aspetti dell'acustica. Da allora, e per almeno un decennio, il lavoro al *Dictionnaire* fu condizionato e interrotto dello scontro a distanza con il vecchio Rameau, che nel 1755 pubblicò, coperto dall'anonimato, gli *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*, cui fece seguire, l'anno dopo, la *Suite des Erreurs*. In un primo momento Rousseau sembrò voler replicare immediatamente alla provocazione con un testo dal titolo *Réponse aux erreurs sur la Musique*, ma poi preferì attendere, forse per non dare la soddisfazione di una risposta ufficiale all'avversario, disinteressandosi anche del fatto che nel frattempo la polemica aveva coinvolto gli altri redattori dell'enciclopedia, in particolare D'Alembert. Solo nel 1766, tre anni dopo la morte di Rameau, uscì la versione rielaborata della *Réponse*, dal titolo *Examen des deux principes avancés par M. Rameau*, che nelle intenzioni di Rousseau doveva servire soprattutto a precisare alcuni passaggi contenuti nel *Dictionnaire* e che altrimenti avrebbero necessitato di spiegazioni troppo lunghe.

Non è possibile, nell'ambito di questo lavoro, entrare nei dettagli della *querelle* tra Rousseau e Rameau, la cui importanza emerge comunque dai testi che ho preso in esame. Tra questi ve n'è uno che, anche se molto breve, merita di essere considerato alla stregua dei maggiori scritti rousseauiani sulla musica, anche in virtù della sua particolare collocazione cronologica, a cavallo tra la *Lettre sur la musique françoise* e il *Discours sur l'origine de l'inégalité* da una parte e l'*Essai sur l'origine des langues* dall'altra. Si tratta de *L'origine de la mélodie*, saggio in cui viene stabilita l'importantissima correlazione tra musica, lingua e società, ovvero viene teorizzata la derivazione socio-linguistica della melodia. La successione dei testi, dalla *Lettre* all'*Essai*, mostra fra l'altro che Rousseau ha edificato la sua filosofia della musica prima che fosse interamente elaborata quella del linguaggio, e che la prima gli ha consentito in un certo modo di arricchire e completare la seconda.

Per la prima volta, con un'esposizione precisa e sistematica, vengono affrontati tutti i temi più importanti del pensiero musicale rousseauiano: l'affermazione dell'origine dell'espressione musicale nel grido della natura e l'identità tra voce parlante e voce cantante; il principio della melodizzazione tramite l'accento, che modifica l'altezza e la durata del suono sotto l'influsso della passione; l'insistenza sul ruolo costitutivo della durata musicale e l'importanza della misura e del ritmo; la fede nel perfetto equilibrio tra canto e discorso parlato realizzato dai Greci, che ignoravano le questioni armoniche – argomento più volte ribadito per sottolineare la priorità della melodia sull'armonia – e soprattutto l'idea che la musica nasce dalle passioni e deve suscitarle. Quest'ultimo punto è legato al principio secondo

cui la musica, per essere in grado di commuovere, deve essere imitativa, deve cioè riflettere *l'agitation de l'âme*, senza curarsi troppo di regole e tecnicismi perché il sentimento sfugge a qualsiasi teorizzazione.

Nell'*Origine de la mélodie* si distinguono tre grandi fasi storiche corrispondenti rispettivamente a: l'origine della musica, secondo l'idea di uno stato di natura primordiale e leggendario; la sua fioritura nella musica greca, unione perfetta di parola e canto, alleanza tra poesia, gesto e musica non armonica; la sua decadenza, che consiste nella progressiva separazione di musica e linguaggio, nella perdita del senso della prosodia e del ritmo, nella nascita della polifonia e dell'armonia, tutti ostacoli che si frappongono all'auspicato tentativo di ricostruire l'unità originaria nell'opera moderna. A questa periodizzazione fanno da parallelo vari filoni di discussione: il primo sugli elementi costitutivi della musica (suono, voce, accento, intonazione); il secondo riguardante le strutture della melodia nella sua fase più felice, quella greca, e dunque lo studio delle consonanze, dei tetracordi, del ritmo; e infine il terzo, incentrato sull'analisi storica della decadenza musicale e delle sue cause.

Rifacendosi all'idea della nascita contemporanea di musica e linguaggio, già sostenuta ad esempio da Condillac nell'*Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1746), Rousseau si propone di ricercare per la melodia un'origine fondata sulla natura umana, al fine di determinarne la superiorità ontologica. Obiettivo dichiarato è, neanche a dirlo, confutare le teorie di Rameau, che, come detto, vede nelle vibrazioni del 'corpo sonoro', cioè nell'insieme dei suoni armonici che accompagnano l'emissione del suono base, il principio fondamentale di tutta la musica. Al contrario Rousseau è convinto che la melodia non tragga origine dall'armonia, che la sua essenza non derivi dalle caratteristiche fisiche del suono, ma dalla natura dell'uomo – natura fisica, nel senso dell'interazione tra lo strumento di produzione sonora, la voce, e le strutture ricettive dell'udito – e morale, data dalla comunicazione, dall'espressione delle passioni. Il bisogno di esprimersi dei nostri progenitori diede vita a un linguaggio *poetico*, imperfetto ma vivo e colorito, utilizzato per emozionare, per commuovere e non per convincere:

> La melodie naissante avec la langue, s'enrichit pour ainsi dire de la pauvreté de celle-ci [...] la chaleur, l'accent, le geste, tout animoit des discours qu'il falloit plustôt faire sentir qu'entendre. C'est ainsi que l'éloquence précéda le raisonnement et que les hommes furent Orateurs et Poetes longtemps avant d'être Philosophes[10].

A questo proposito potrebbe sorgere una contraddizione che riguarda l'origine e il ruolo del canto: da un lato si afferma l'identità e l'interscambiabilità di parola e suono nell'antichità, dall'altro si sostiene che il canto non è proprio della natura dell'uomo ma va visto come un prodotto artificiale, tipico di uno stadio più avanzato del processo evolutivo dei popoli e, in parallelo, della crescita del singolo individuo:

> Le *Chant* mélodieux et appréciable n'est qu'une imitation paisible et artificielle des accens de la Voix parlante ou passionnée; on crie et l'on se plaint sans chanter: mais on imite en chantant les cris et les plaintes; et comme, des toutes les imitations, la plus intéressante est celle des passions humaines, de toutes les maniéres d'imiter la plus agréable est le *Chant*[11].

Il problema si può risolvere se pensiamo alle due diverse accezioni con cui si può intendere la parola 'canto' negli scritti di Rousseau, la prima riferita all'intima musicalità del linguaggio primitivo, perfetta fusione di suono e parola, la seconda all'arte lirica vera e propria, concepita come esempio migliore di arte imitativa in quanto capace di dipingere i sentimenti umani.

La degenerazione ha avuto inizio con lo sviluppo del pensiero razionalistico e della filosofia, che hanno modificato profondamente il modo di parlare privandolo di energia e passionalità:

> Les dèvelopemens de la raison rendirent la langue artificielle plus froide et moins accentuée: la logique succéda par degrés à l'éloquence, le tranquille raisonnement au feu de l'entousiasme et à force d'apprendre à penser on apprit à ne plus sentir [...]. C'est alors aussi que cesserent peu à peu ces prodiges qu'elle (la melodie) avoit produits lorsqu'elle n'etoit que l'accent vif et passionnè de la poesie et qu'elle lui donnoit cet empire sur les passions que le discours humain n'exerça plus dans la suite que sur la raison[12].

La separazione, lenta ma inesorabile, di parola e suono, è proseguita con la nascita dell'armonia, della polifonia e del contrappunto, bollati senza mezze misure come prodotti artificiali e arbitrari della civilizzazione. Quando la componente armonica ha preso il sopravvento, generando per Rousseau confusione e rumore, l'espressività è stata definitivamente soffocata:

> C'est ainsi que la melodie étant nulle et l'attention du musicien s'étant tournée entièrement vers l'harmonie, tout se dirigea vers ce nouvel objet [...] et nôtre sistême musical étant ainsi devenu purement harmonique, ce n'est pas une merveille que la *mélodie en ait souffert et que la musique ait perdu pour nous une grande partie de l'énergie qu'elle avoit autrefois*. Voilà comment le chant devint par degrès un art entièrement séparé de la langue dont il tire son origine [...] et comment enfin [...] la musique se trouva tout à fait dèpourvue des effets moraux qu'elle avoit produits quand elle étoit doublement la voix de la nature[13].

Al disprezzo per l'armonia si accompagna il rifiuto dell'idea che il piacere uditivo sia prodotto dalle vibrazioni dei corpi, cui vengono opposte le emozioni provocate sull'animo dalle inflessioni naturali della voce, dalla melodia:

> On se trompe de même en Musique sitôt qu'on prend pour prémière cause l'harmonie et les sons, qui ne sont en effet que des instrumens de la mélodie. Non que la mélodie à son tour ait cette cause en elle même; mais elle la tire des effets moraux dont elle est l'image; savoir le cri de la nature, l'accent, le nombre, la mesure et le ton pathétique et passionné *que l'agitation de l'âme* donne à la voix humaine[14].

In conclusione del brano, Rousseau ribadisce il concetto chiave, cioè che «le principe de l'imitation et du sentiment est tout dans la mélodie» (il principio dell'imitazione e del sentimento risiede interamente nella melodia), frase che vuole essere la replica definitiva a Rameau. Essa chiude una ricerca che oppone all'origine aritmetico-scientifica della musica una antropologica e sociologica, e che stabilisce con criteri storiografici la priorità della melodia e il potere della musica derivante dalla natura. Secondo Rousseau la dottrina musicale di Rameau, eretta su basi scientifiche, pone la musica al di fuori dell'uomo, in una sfera a lui estranea, mentre per il filosofo ginevrino essa è semplicemente dentro l'uomo e dentro la sua storia.

L'origine de la mélodie è la chiave epistemologica dell'estetica rousseauiana, quella che introduce direttamente all'opera più rappresentativa sull'argomento insieme al *Dictionnaire de Musique*, cioè l'*Essai sur l'origine des langues*. Il testo fu pubblicato a Ginevra nel 1781, tre anni dopo la morte di Rousseau, quando Du Peyrou, a cui l'autore aveva affidato il manoscritto, lo inserì in una raccolta dal titolo *Traités sur la musique* e, successivamente, al tomo XVI dell'edizione completa delle sue opere. Lo stesso Rousseau aveva disposto che il saggio venisse collocato immediatamente dopo la *Lettre sur la musique françoise* e la *Réponse a Mr. Rameau*, il che obbliga a vedere nei due scritti, oltre che nell'*Origine de la mélodie*, i logici antecedenti.

Quando Rousseau, nel primo paragrafo dell'*Essai*, definisce la parola come «la prima istituzione sociale», egli riprende un problema trattato nelle due parti del *Discours sur l'inégalité*. Tra le due opere vi è una somiglianza fondamentale, dato che entrambe considerano i bisogni che accomunano gli uomini e i mezzi che assicurano la comunicazione tra loro. Ma mentre il *Discours* descrive la successione dei modi e delle tecniche di sussistenza, la genealogia dei rapporti morali, i differenti tipi di organizzazione sociale e di governo, l'*Essai* rivolge la sua attenzione ad aspetti finora evocati solo *en passant*: il canto e la danza, inventati all'epoca delle prime feste, quando si stabilì una qualche forma di relazione, di legame tra i diversi gruppi. È al destino di questo canto primordiale che viene consacrata tutta la seconda parte del saggio. Contestualmente viene posta la questione della sorte della poesia e soprattutto del declino dell'eloquenza, di cui si parla nel capitolo finale; al termine della sua storia, la parola è divenuta incapace di assolvere alla funzione che essa aveva in principio secondo Rousseau, vale a dire «persuadere gli uomini riuniti in comunità». Contrariamente al *Discours*, l'*Essai* non risale all'immagine dell'uo-

mo solitario, all'archetipico stato di natura, ma parte dal riconoscimento reciproco degli individui, nel momento in cui iniziano a raggrupparsi e a comunicare. Inoltre, la scansione del corso della storia è notevolmente più precisa, e include riferimenti agli eventi biblici, al mondo omerico, alla conquista romana della Grecia, alle invasioni barbariche ecc.

La nascita della parola è legata al sentimento e alla passione, e non al bisogno materiale: «Toutes les passions rapprochent les hommes que la necessité de chercher à vivre force à se fuir. Ce n'est ni la faim ni la soif, mais l'amour la haine la pitié la colère qui leur ont arraché les prémières voix»[15]. L'urgenza di esprimersi sorge insieme al desiderio di avvicinarsi agli altri uomini, non si configura cioè come un soliloquio ma come una ricerca del dialogo, e questa prima rudimentale forma di comunicazione aveva caratteristiche poetiche e musicali. Quando i poeti e gli oratori di oggi ricorrono alle metafore, essi si richiamano deliberatamente a quel tipo di linguaggio, dominato dalla passione e dall'immaginazione. Dal punto di vista fonetico e fonologico la lingua primitiva era, secondo Rousseau, a predominanza vocalica, dolce e sonora, ricca di suoni semplici, come quelli prodotti dai bambini piccoli o dai sordi, che permettevano un passaggio facile e immediato dalla vocale parlata a quella cantata. Le articolazioni secondarie invece, cioè le consonanti, si svilupparono in un momento successivo, dato che esse richiedono un'attenzione e un esercizio – potremmo dire un'arte – decisamente maggiori. Nella seconda parte del saggio questa visione diacronica dell'evoluzione linguistica si accompagna a una differenziazione di tipo diverso, che coinvolge le condizioni di vita dei popoli in base a fattori geografici, climatici e ambientali. Secondo questa teoria il clima del nord determina i comportamenti aggressivi, a cui corrisponde, nella lingua, la proliferazione delle consonanti, che spezzano brutalmente il fluire del discorso e lo privano della musicalità propria degli idiomi meridionali e orientali. La discesa dei barbari e l'avvento delle rudi lingue nordiche in un mondo dove quelle antiche erano già scomparse da tempo sotto il doppio giogo della filosofia razionale e della sottomissione politica, sono una delle principali cause storiche che hanno innescato e accelerato il processo di degenerazione della parola, a cui contribuì anche l'invenzione e la diffusione della scrittura. Le lingue così alterate cessarono di essere musicali, diventando sempre più aride, e perfino l'italiano non fa eccezione, contrariamente a quanto detto nella *Lettre sur la musique françoise*. La questione della monotonia delle lingue occidentali moderne, prive dell'accento, del colore, della sonorità di quelle primitive, si ricollega ad un'opinione largamente diffusa a metà del Settecento: cioè che a un'epoca della fantasia, della poesia, del gusto nelle arti sia succeduta un'epoca della filosofia, della scienza calcolatrice, del ragionamento utilitaristico. Ma mentre la maggioranza degli intellettuali francesi vedevano questa mutazione dopo la fine del regno di Luigi XIV, Rousseau colloca il declino molto più indietro nel tempo, e rimpiange i modelli letterari di Omero ed Erodoto, non certo quelli degli autori del *grand siècle*.

Alla decadenza della lingua corrisponde quella della musica che, separata dalla parola e imbarbarita dall'armonia, ha perso la sua ricchezza espressiva e si è trasformata in rumore. Il paradiso perduto a cui guarda Rousseau è rappresentato dal mondo della Grecia classica, dove la musica, scevra di ogni zavorra armonica, esercitava i suoi effetti straordinari, e dove gli oratori, in virtù di una lingua sonora ed accentata, erano sicuri di farsi comprendere dal pubblico. Questo richiamo all'antichità assume, per quel che riguarda il tema specifico, il carattere di riferimento mitico e ideologico, dato che, come si sa, le conoscenze filologiche sulla musica greca erano scarsissime a causa della quasi totale assenza di documenti diretti. Il fatto che delle tragedie greche fosse pervenuto solo il testo aveva spinto a ritenere che l'accompagnamento strumentale avesse una parte subordinata rispetto all'azione scenica, e questa certezza era stata usata, nel corso della *querelle des anciens et des modernes*, come argomento polemico dai sostenitori degli antichi, che miravano a ribaltare i rapporti tra musica e parola all'interno del melodramma. L'ideale a cui aspira Rousseau invece non è quello di mettere in secondo piano la musica rispetto all'espressione verbale, ma di tornare a un'arte prevalentemente melodica, non più dominata dall'armonia, e intimamente fusa con la poesia, a ricostituire la primitiva unità di parola e suono.

Ma al di là delle questioni tecniche, alla base dell'amore rousseauiano per la Grecia antica e per la sua arte vi è una ragione di ordine *politico*. Essendo l'unione di musica e parola il più potente strumento di comunicazione, perché esprime la totalità dell'uomo facendo leva su tutte le sue facoltà intellettuali ed emotive, esso ha bisogno, per raggiungere il suo scopo, di parlare alle masse, e ciò può avvenire soltanto in una società libera. La democrazia greca permise la fioritura di un tipo di spettacolo popolare, capace di veicolare grandi ideali collettivi e di mobilitare un numero enorme di spettatori paragonato a quello che riempiva le sale nel Settecento. Questa forma di teatro è stata cancellata dal mutamento delle condizioni politiche nel corso dei secoli, quando il persistente dominio dell'aristocrazia ha allontanato la plebe dai teatri, producendo un'arte puramente decorativa ed elitaria, concepita come futile divertimento per la corte. In questo modo dietro all'esaltazione delle istituzioni politiche greche come precondizione per un rigoglioso sviluppo culturale e musicale, comune a quasi tutti gli enciclopedisti, si cela una più o meno larvata forma di protesta contro l'*Ancien Régime*. Indicativo di quest'atto d'accusa è l'ultimo capitolo dell'*Essai*, intitolato *Rapports des langues aux gouvernemens*, in cui si afferma che le lingue antiche si accordavano con la libertà perché erano fatte per essere capite da tutti, mentre quelle moderne (e in particolare il francese) sono adatte solo al brusio, al chiacchiericcio dei salotti: «Or je dis que toute langue avec laquelle on ne peut pas se faire entendre au peuple assemblé est une langue servile; il est impossible qu'un peuple demeure libre et qu'il parle cette-langue-là»[16].

Per concludere l'analisi dell'*Essai*, vorrei accennare a un problema tutt'altro che secondario, che Rousseau affronta nel cap. XVI: il rapporto tra

la musica e la pittura, tradizionalmente l'arte di riferimento del principio d'imitazione. Dopo aver tracciato un primo parallelo secondo i canoni tradizionali del pensiero settecentesco, affermando che la linea del disegno nel dipinto ha la stessa funzione della melodia, mentre i colori sono l'elemento aggiunto paragonabile agli accordi, Rousseau va oltre le analogie superficiali e mette in luce i punti di divergenza tra l'espressione pittorica e quella musicale. La prima differenza è che la dimensione propria della pittura è quella dello *spazio*, uno spazio atemporale in cui le figure sussistono immobili uno accanto all'altra, mentre il regno della musica è proprio il *tempo*, dato che i suoni acquistano significato solo in successione (in questo senso l'armonia è fatta oggetto di un nuovo attacco in quanto essa snaturerebbe la musica, spazializzandola e presentando più suoni contemporaneamente). La seconda differenza è che la musica è un'arte meno imitativa della pittura perché non riproduce direttamente le cose, ma suscita nell'animo i medesimi sentimenti che si proverebbero vedendole. Si tratta dunque di un'arte metaforica, che esercita un potere molto forte su di noi proprio perché meno legata alla natura fisica degli oggetti e più alla sfera emotiva dell'uomo. Ma la vera grande novità di questo capitolo, che rimane tuttavia un passaggio abbastanza isolato all'interno dell'estetica rousseauiana, consiste nel fatto che per un momento l'autore sembra dimenticare sia la separazione tra melodia e armonia, sia i difetti e le insufficienze della musica strumentale, per proporre un'idea della musica come linguaggio pienamente autonomo e globale, capace di estendere il suo dominio fin dove le altre arti non possono arrivare:

> C'est un des grands avantages du musicien de pouvoir peindre les choses qu'on ne sauroit entendre, tandis qu'il est impossible au Peintre de réprésenter celles qu'on ne sauroit voir, et le plus grand prodige d'un art qui n'agit que par le mouvement est d'en pouvoir former jusqu'à l'image du repos. Le sommeil, le calme de la nuit, la solitude, et le silence même entrent dans les tableaux de la musique[17].

In questo senso il musicista appare l'artista più potente, quasi un demiurgo romantico:

> Non seulement il agitera la mer, animera les flames d'un incendie, fera couler les ruisseaux, tomber la pluye et grossir les torrens; mais il peindra l'horreur d'un desert affreux, rembrunira les murs d'une prison souterraine, calmera la tempête, rendra l'air tranquille et serein, et répandra de l'orchestre une fraîcheur nouvelles sur les bocages[18].

Questa bella pagina, ricca di immagini suggestive, rimane come detto fine a se stessa, e i felici spunti che lascia intravvedere non riescono a emergere completamente dalle ambiguità, dalla continua oscillazione tra una concezione puramente imitativa e una fondamentalmente espressiva che caratterizza l'estetica di Rousseau e, in definitiva, di tutta la sua epoca.

Con l'*Essai sur l'origine de langues* l'elaborazione del pensiero musicale di Rousseau può dirsi conclusa. Gli altri scritti sull'argomento, a parte un saggio in cui viene esposto il progetto per un rinnovamento della notazione musicale, non presentano alcuna novità sostanziale rispetto a quanto detto finora. Vorrei solo soffermarmi su due precisazioni interessanti e piuttosto sorprendenti che si trovano nella prefazione al *Dictionnaire de musique*, e lasciano intendere come in quest'occasione Rousseau, abbandonata la *vis polemica* delle varie lettere e dei pamphlet, abbia cercato di mettere da parte le proprie convinzioni personali per assumere un atteggiamento il più obiettivo e neutrale possibile, consono cioè a un'opera di carattere didascalico e divulgativo, con lo scopo di offrire un servizio all'intera nazione. La prima precisazione riguarda i rapporti con Rameau, a cui Rousseau dice di riferirsi per tutte le voci riguardanti l'armonia, nonostante, come sappiamo, egli consideri il suo sistema sbagliato e non rispondente alla natura. Ma tale sistema, dice l'autore, era l'unico esistente, almeno fino a quando non apparvero i trattati del compositore e violinista italiano Giuseppe Tartini (1692-1770), scopritore dell'importante fenomeno acustico detto *terzo suono*. Rousseau giudica certamente migliori le teorie di Tartini, ma non se la sente di adottarle in un libro destinato ad un pubblico francese, dato che in Francia esse non avevano raggiunto né la fama né l'autorità di cui godeva Rameau. Ciò non significa che Rousseau rinunci al tentativo di dimostrare, con un procedimento rigoroso e scientifico, la falsità della costruzione eretta dal suo avversario (si veda soprattutto la voce *Harmonie* del *Dictionnaire*). Con la seconda precisazione, Rousseau esorta il lettore a credere alla sua buona fede, allo sforzo d'imparzialità che egli si è imposto nel redigere l'opera. Ripercorrendo la storia del suo pensiero, il filosofo ammette di aver parteggiato inizialmente per la musica francese, poi per quella italiana, con l'obiettivo, tutto illuministico, di chiarire i punti a vantaggio ora dell'una e dell'altra affinché potessero servire al progresso generale dell'arte. Ora però, dopo anni di divisioni, sembra essere giunto il momento della riconciliazione, che Rousseau persegue cercando di non far trasparire, dalla sua esposizione, alcuna presa di posizione netta a favore di uno dei due stili, e chiedendo al lettore di accostarsi all'opera senza pregiudizi ideologici.

In conclusione di questo paragrafo, mi sia concesso di esprimere una considerazione finale, del tutto personale, sul pensiero musicale di Rousseau nel suo complesso. È innegabile che egli abbia lasciato una traccia importantissima nell'ambito del dibattito estetico del secondo Settecento, grazie soprattutto alle sue teorie sul linguaggio e alla concezione profondamente 'umana' della musica che emerge dai suoi scritti, così come non è possibile disconoscerne i meriti nell'aver colto e interpretato i segnali di un cambiamento che non riguarda soltanto lo stile e le forme musicali, ma coinvolge l'intera società, in quanto indice di un'evoluzione che tende a ribaltare i rapporti tra aristocrazia e borghesia e il loro modo di porsi nei confronti della vita musicale e culturale. Tuttavia il fatto che Rousseau si sia trovato 'in accordo' con la cultura musicale del suo tempo non signifi-

ca necessariamente che le sue idee siano giuste e condivisibili. Anzi, il rifiuto totale dell'armonia e delle polifonia, screditate costantemente come 'prodotti barbarici', è francamente assurdo, e significa ignorare del tutto il magnifico patrimonio ereditato dai pionieri medievali dell'*Ars nova* e dell'*Ars subtilior*, dai maestri fiamminghi del '400 e del '500, dalle composizioni sacre di Palestrina, fino naturalmente all'immortale opera di Bach. Significa in altre parole, come osserva giustamente Jean Starobinski, definire 'rumore' delle composizioni che, ancora oggi, ammiriamo come simbolo di perfezione, di genialità, e che ci fanno vibrare d'emozione le corde dell'anima. Il fatto che, a distanza di duecentocinquant'anni, tali opere risuonano ancora nelle nostre sale da concerto, mentre quelle di Rousseau e dei compositori da lui amati sono in larga parte completamente dimenticate, non fa che rendere giustizia alla vera musica.

2. Riflessioni su lingua e musica nel primo Herder

In questo paragrafo lasciamo la Francia e ci trasferiamo in Germania, per iniziare un percorso che ci porta a vedere come e in che misura le tematiche fin qui esaminate vengono affrontate da alcuni dei più importanti personaggi del panorama letterario e culturale tedesco della seconda metà del Settecento. In particolare è la questione della lingua a suscitare il maggiore interesse, come testimonia una delle prime opere di Johann Gottfried Herder, la *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* (Trattato sull'origine della lingua, 1770). Prima di Herder a rendere attuale il tema era stato Hamann, il quale, muovendosi sulle tracce di Rousseau, aveva proclamato e diffuso il culto della natura e delle passioni contro il dominio della ragione, contribuendo così alla creazione del mito della poesia primitiva, potente canto declamatorio, definita nella *Aesthetica in nuce* «die Muttersprache des menschlichen Geschlechts» (la lingua madre del genere umano). Le riflessioni di Hamann rappresentano uno stimolo importante per Herder, anche se una divergenza di fondo separa i due: il 'mago del nord' era infatti convinto dell'origine soprannaturale del linguaggio ed esaltava la Bibbia come libro scritto dalla mano di Dio, mentre Herder, già all'inizio della *Abhandlung*, si affretta a sostenere che la parola è un'invenzione umana e non un dono divino. In generale, è la scrittura oscura e profetica di Hamann, caratterizzata dal succedersi di frasi oracolari, aforismi e meditazioni, segno esteriore di un marcato anti-intellettualismo, a non conciliarsi con lo stile rigoroso dei trattati herderiani, che dal punto di vista formale e metodologico si avvicinano più al saggio illuministico e, seppur giungendo ad esiti diversi, s'ispirano al procedimento critico kantiano. Al di là delle differenze, è comunque innegabile l'influenza esercitata su Herder da Hamann, grazie alla quale anche la Germania cominciò a seguire le tendenze letterarie e filosofiche sorte nelle 'nazioni guida' Inghilterra e Francia, compiendo passi decisivi verso una rivalutazione dei sentimenti e dell'interiorità. Tra gli ispiratori di questo processo, un posto di assoluto rilievo è occupato da Rousseau, le cui opere erano certamente presenti

nella biblioteca personale di Hamann e che anche Herder conobbe molto presto, quando era studente di teologia a Königsberg. Il confronto con il filosofo ginevrino riguarda in primo luogo uno dei filoni di pensiero più comuni all'epoca, quello dello storicismo linguistico e antropologico, che vede vari autori impegnati nell'elaborare teorie sulla nascita del linguaggio e sull'evoluzione dell'uomo e della società. Nelle pagine precedenti ho tentato di mettere in luce come questi temi, in Rousseau, siano strettamente collegati all'origine e allo sviluppo della musica, che esce dal limbo entro cui era stata confinata ed entra a far parte della speculazione filosofica con il rango di scienza umana. Anche Herder mostra, fin da giovane, una spiccata predisposizione per la musica, di cui abbiamo una prima testimonianza nella lettera inviata alla moglie da Strasburgo e datata 20 settembre 1770: «Sie sind eine so tiefe Liebhaberin von Musik; ich bin's bis zum Unaussprechlichen […]. Die Musik ist für empfindliche Herzen und feine Seelen ein so unentbehrliches Vergnügen» (Voi siete un'amante così appassionata della musica; io lo sono fino all'indicibile […]. La musica è un piacere davvero irrinunciabile per i cuori sensibili e le anime raffinate). Col passare del tempo, questa inclinazione si trasforma in un amore viscerale, un'esaltazione dello spirito espressa con toni altamente enfatici e un afflato mistico che è già pienamente romantico (si veda ad esempio la rapsodia in versi *Die Tonkunst*, pubblicata sul «Musikalisches Kunstmagazin» dell'amico Johann Friedrich Reichardt). Alla musica, soprattutto a quella sacra, Herder si dedica intensamente a partire dalla fine degli anni '70, dopo aver ottenuto l'incarico di sovrintendente generale alla corte di Weimar, ma già ad un decennio prima risale la sua collaborazione con uno dei figli di Bach, Johann Christoph Friedrich, che lo porta a scrivere testi per cantate e oratori. Inoltre egli si cimenta anche come librettista, traendo spunto da Shakespeare per il suo *Brutus. Ein Drama zur Musik* (1774) e dalla mitologia greca per altri titoli, tra cui si possono citare *Philoktetes* (1774), *Der entfesselte Prometheus* (1802) e *Admetus Haus* (1803). Questa parte meno nota della produzione herderiana non deve far dimenticare che Herder rimane comunque essenzialmente un teorico, impegnato in una riflessione filosofica che si pone lo scopo di indagare la natura e il ruolo dell'arte e il suo rapporto con l'uomo. Tali interessi trovano spazio in numerosi scritti, per culminare nell'opera estetica più matura di Herder, *Kalligone* (1800), dove l'autore, che risente certamente l'influenza del rinnovato clima filosofico culminato con la proclamazione del primato della musica nell'ambito del Romanticismo di Jena, supera decisamente la concezione giovanile incentrata sulla superiorità del canto e sull'unione di parola e suono per rendere completa giustizia anche alla musica strumentale. Ciò non significa naturalmente che Herder si sia limitato a recepire passivamente spunti provenienti da altri; anzi egli ha offerto a sua volta un contributo prezioso all'estetica romantica attraverso un costante impegno, portato avanti specialmente tra gli anni '70 e '90, a favore della riscoperta della funzione liturgica della musica e conseguentemente della sua sacralità, aprendo in tal modo la strada alla formazione di un bino-

mio musica-religione riassunto poi nella definizione condivisa da molti Romantici di *heilige Kunst*.

Questi temi saranno oggetto dei successivi capitoli. Qui vorrei invece occuparmi della prima fase del pensiero di Herder, in cui la riflessione sulla musica va di pari passo, anche cronologicamente, con le teorie sull'origine del linguaggio esposte nella *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*. Ribadisco il metodo che ho deciso di adottare per tutto il corso del presente lavoro, che è quello di selezionare una serie di testi di riferimento ai quali ancorare di volta in volta l'analisi critica, tralasciando magari passaggi dal contenuto simile che si trovano in altre opere, al fine di evitare che l'argomentazione vada alla deriva in un *mare magnum* di rimandi e collegamenti perdendo di vista l'approdo finale. Tenendo fede a questa scelta, mi pare opportuno discutere le idee herderiane così come vengono presentate in uno scritto risalente al 1769, i *Kritische Wälder zur Ästhetik*, e più precisamente nel quarto di tali saggi, dove l'autore si occupa più diffusamente delle relazioni che intercorrono tra lingua, poesia e musica. In precedenza Herder, muovendo da un confronto tra poesia e pittura, aveva mosso una critica a Lessing per non aver colto, nel *Laokoon*, la reale essenza dell'arte poetica, che è rappresentata dall'energia. Con questo concetto Herder intende la forza che risiede all'interno delle parole, la magia che agisce sull'anima risvegliando la fantasia e il ricordo. La poesia esercita un effetto emotivo superiore a quello di cui sono capaci le arti figurative, ed assai vicino alla musica, tanto che i paragoni tradizionali appaiono superati e devono essere riformulati: «Man hat die Poesie lange eine stumme Malerei genannt und ebenso lange mit der Bildhauerei verglichen […]. Poesie ist mehr als stumme Malerei und Skulptur, und noch gar etwas ganz anderes als beide; sie ist *Musik der Seele*» (Per lungo tempo la poesia è stata definita una pittura muta, e altrettanto a lungo essa è stata paragonata alla scultura […]. La poesia è qualcosa di più di una pittura muta o di una scultura, anzi è qualcosa di molto diverso da entrambe: essa è *musica dell'anima*).

Nell'affrontare la questione 'musica', la prima intenzione di Herder è quella di spiegare che cos'è il suono e di indagare le cause che danno origine al piacere uditivo, allo scopo di dimostrare che la scienza è impotente quando tenta di rivelare l'essenza recondita della musica. La fisica e la matematica definiscono i fenomeni acustici in base a dati oggettivi quali il numero di oscillazioni, la lunghezza e lo spessore di una corda che vibra o di un tubo attraversato da una colonna d'aria. Le onde sonore hanno delle caratteristiche (frequenza, ampiezza, forma) da cui dipendono l'altezza, l'intensità e il timbro di un suono, ma tutti questi parametri, utili dal punto di vista scientifico, non hanno interesse estetico, perché non dicono niente sulla vera natura del suono e sulle reazioni del nostro orecchio. Per Herder invece fondamentale è proprio il momento iniziale, in cui la fonte sonora genera quel qualcosa di estremamente semplice e piccolo, quasi un punto, che propagandosi nell'aria penetra e vibra al nostro interno. Questo 'qualcosa', questo minuscolo seme pulsante da cui

germoglia la musica, è chiamato *Ton*, mentre un insieme di *Töne* forma lo *Schall*. Tale distinzione non è un sofismo, ma la condizione indispensabile per avvicinarsi in modo corretto al fenomeno musicale ed analizzare le sensazioni che da esso derivano. Certo Herder si rende conto – e qui il discorso comincia a spostarsi dalla fisica all'antropologia e alla storia – che nell'età moderna si è persa la sensibilità uditiva dei popoli antichi, per cui risulta molto difficile riconoscere, all'interno di un «dunkles Aggregat» quale lo *Schall*, i singoli momenti che lo compongono, tuttavia egli richiama più volte l'attenzione sulla differenza: «*Schall ist also eine körperliche Masse von Tönen*: *Töne sind seine einfachen kräftigen Momente* [...]. *Schall und Ton ist nicht Einerlei*: *jener ist nur eine dunkle Form der Komposition, dieser das Wesen der Tonkunst*»[19]. Dopo aver chiarito questo punto, Herder si unisce a Rousseau nell'attacco ai teorici dell'armonia, primo tra tutti Rameau, reo di aver scambiato quella che è soltanto una 'struttura composta', una 'combinazione' per l'elemento semplice e originario, ponendo la prima a fondamento del proprio sistema: «Die Rameausche Grundharmonie ist ein dunkler Begriff vieler solcher Ersten Momente zusammen, der also eine Zusammensetzung für das Wesen, und was Nichts, als Überbleibsel des Schalles ist, für den ersten Bestandteil der Musik nimmt»[20]. L'armonia di Rameau e, in generale, lo studio della musica da una prospettiva fisico-matematica, che pone al centro di tutto rigide regole e rapporti numerici tra i suoni che formano gli intervalli, partono dunque da un presupposto sbagliato, e non sono in grado di rispondere all'interrogativo che sta tanto a cuore a Herder: come nascono le sensazioni che derivano dalla musica? Qual è la causa, il meccanismo che provoca il piacere dell'ascolto? La spiegazione, dice Herder, va ricercata dentro di noi, cioè nell'anatomia dell'apparato uditivo, costituito da una fitta rete di ramificazioni nervose di diversa lunghezza e spessore. Tali nervi, paragonabili alle corde di uno strumento, ricevono delle sollecitazioni dai suoni provenienti dall'esterno in modo disuguale, producendo di conseguenza effetti diversi, ovvero suoni *gradevoli* e *sgradevoli*. Tralasciando i secondi, i primi si possono suddividere a loro volta in due tipi, a seconda di come si comportano le fibre nervose: se esse vengono eccitate tutte insieme, bruscamente, allora avvertiremo un suono più duro e potente, mentre se vengono messe in movimento in modo più graduale il suono risulterà più dolce e delicato. Questo procedimento, secondo Herder, è analogo a quello descritto dal filosofo inglese Edmund Burke nella *Philosophical Inquiry*, opera che affronta il problema del bello e del sublime, a sua volta poi ripreso da Kant nella *Critica del giudizio*. Burke afferma che l'idea della bellezza è un concetto univocamente positivo, perché dettato dalla visione di un oggetto o di un fenomeno naturale che è fonte di piacere in quanto si adegua spontaneamente alle nostre categorie intellettive (e in questo caso si verifica un rilassamento, una *Erschlaffung* dei nervi); l'idea del sublime, al contrario, porta in sé un'ambiguità di fondo, perché l'oggetto che la suscita incute in noi, oltre al piacere, un senso di smarrimento o di terrore (qui invece,

assistiamo ad una tensione, una *Anstrengung* delle fibre nervose). Herder osserva però che Burke, nonostante l'importanza delle sue scoperte, non ha potuto, per mancanza di conoscenze specifiche, estendere la ricerca al campo musicale, e ha dovuto limitarsi a studiare dei sentimenti *generici*, che non possono essere ulteriormente scomposti e analizzati. Per questo interviene la musica, il mezzo più adatto a raggiungere le profondità più nascoste dell'anima e a portare in superficie un'amplissima gamma di sentimenti, che altrimenti rimarrebbero celati: «Muse der Tonkunst, welche Eingebungen sind in deiner Hand, um die Physiologie der menschlichen Seele zu enträtseln»[21]. In questo passaggio emerge dunque, per ora poco più di un accenno tra tante altre considerazioni, l'idea che la musica sia la chiave che apre le porte della sfera emotiva dell'uomo, rendendo visibili i suoi misteri.

Abbiamo visto come la prima preoccupazione di Herder fosse quella di evitare confusione concettuale e terminologica tra *Ton* e *Schall*. Tale differenza è alla base dell'intera argomentazione, che da premesse di carattere tecnico e scientifico approda su quello che era stato il terreno preferito di Rousseau, ovvero la storia della musica in relazione all'uomo e alle varie fasi del progresso civile. La tesi di partenza è che i nostri progenitori, nella loro semplicità e rozzezza, avessero una sensibilità musicale ben più sviluppata rispetto alla nostra: «*Wir empfinden nur Schall, da sie, Ton, empfanden*»[22]. Nel corso dei secoli l'orecchio umano ha perso gran parte delle sue potenzialità, ma il deficit provocato dal tempo non ha colpito in modo indistinto tutti i popoli: ve ne sono alcuni che, favoriti dalla natura e dal clima, hanno mantenuto pressoché inalterata la finezza uditiva e quindi la musicalità[23]. Tra questi, l'esempio più lampante è rappresentato dagli italiani: «Noch ist die halbsingende Sprache der Italiener mit ihrer Natur zur fühlbaren Tonkunst vereinigt; wie die süßtönende Stimme des weiblichen Geschlechts mit einem feinern Gefühle der Musik»[24]. In questa frase, di fondamentale importanza, riecheggia il mito rousseauiano dell'italiano come lingua superiore, con in più un elemento di novità sconosciuto a Rousseau, riferito alla voce e all'innato senso musicale femminile. Come vedremo nei prossimi capitoli, l'elogio della donna come 'creatura musicale', capace di incantare e commuovere con la purezza del canto, verrà ampiamente ripreso da Wilhelm Heinse, sia nei *Musikalische Dialogen*, dove il motivo compare solo fugacemente, sia soprattutto nel romanzo *Hildegard von Hohenthal*, del quale rappresenta uno dei principali Leitmotive. La celebrazione della figura femminile ad opera di Heinse richiama alla mente la *frouwe*, la donna-angelo della poesia cortese medievale, oggetto di devozione assoluta da parte del cavaliere, e contrasta decisamente con l'immagine 'diabolica' della donna che emerge da alcune novelle del Romanticismo nero di Hoffmann e Kleist, in cui il canto malefico della protagonista aleggia come un sortilegio sull'intera storia, conducendo alla rovina e alla morte.

Gli italiani, al pari di altri popoli del sud, hanno dunque la fortuna di possedere un apparato fonologico e uditivo che facilita enormemente sia

la ricezione che la produzione musicale. Gli uomini del nord, che non riconoscono o non apprezzano la bellezza dei suoni primari – i *Töne* – coltivano l'illusione di arricchire, di migliorare l'efficacia delle melodie per mezzo del riempimento armonico, e non si accorgono che così si deturpa la semplicità originaria e si genera soltanto caos. Herder condivide totalmente la tesi rousseauiana che vede nell'armonia un prodotto 'gotico' (nel senso di proveniente dai popoli nordici), artificioso e inutile, anzi dannoso perché ha contaminato la purezza del canto primitivo, e critica ripetutamente coloro che ne hanno fatto la componente più importante della musica: «O ihr großen Harmonisten! so ist auch *Schall kein Ton*! und eine *Schall- keine Tonkunst*»[25]. L'inferiorità dello *Schall* rispetto al *Ton* deriva anche dal fatto che il primo stimola soltanto la parte esterna, superficiale del nostro orecchio, e superficiale è anche la sensazione che in tal modo viene generata, mentre il secondo, attraverso le vie interne dell'udito, penetra dentro di noi fino a raggiungere le profondità dell'anima. Anche quest'osservazione è densa di implicazioni importanti dal punto di vista estetico, dato che introduce un diverso modo di considerare le facoltà percettive dell'uomo: se sollecitato nel modo giusto, l'udito diventa «der Innigste, der Tiefste der Sinne» (il più intimo, il più profondo dei sensi), meno preciso della vista ma più vicino al cuore, ai sentimenti.

Così come lo *Schall* è un aggregato di suoni primari, l'accordo armonico è una *Zusammensetzung*, un insieme di note sovrapposte che, secondo Herder, non può essere scambiato per l'elemento primario né, di conseguenza, concepito come il nucleo centrale della musica. Certo non viene negato il piacere che scaturisce dal risuonare simultaneo di tre, quattro o anche di molte più note, specialmente se esse formano delle consonanze che danno un senso di stabilità, di pace, di compiutezza, ma tale piacere, anziché essere il fondamento di un brano, ne rappresenta soltanto una componente accessoria ed esteriore. Lo studio e la pratica dell'armonia fine a se stessa rimangono in definitiva per Herder un esercizio scolastico, un arido gioco intellettuale che non dà nessun frutto, e chi si ostina a vedervi un mezzo per arrivare a capire i segreti della musica è destinato a restare molto lontano dalla meta, come se uno pretendesse di diventare un grande poeta applicando meccanicamente schemi metrici, regole di versificazione e disponendo qua e là le figure retoriche più appropriate, senza avere dentro di sé il vero spirito della poesia. L'armonia, se saggiamente utilizzata, può svolgere un'utile e gradevole funzione di arricchimento, di completamento, ma il compito di emozionare e commuovere, di trasmettere e risvegliare le passioni è affidato indiscutibilmente alla melodia: «Wenn Ton nicht Schall ist: so ist *Ton*- und nicht *Schallehre*, *Melodie* und nicht *Harmonie* der Hauptteil der *Ästhetischen Musik*»[26].

Per dimostrare la supremazia della melodia, da qui in poi Herder segue fedelmente le orme di Rousseau nel ripercorrere il processo che ha dato vita alla lingua e alla musica. Le prime forme di comunicazione linguistica nacquero dai bisogni elementari, materiali dell'uomo, che lo spinsero ad emettere suoni rozzi e inarticolati per mettersi in contatto con i suoi

simili. Attraverso questa specie di grido si potevano esprimere infiniti sentimenti, dalla gioia al dolore, dalla rabbia all'amore, che si trasmettevano per empatia da un individuo all'altro, creando così i presupposti per costruire legami sociali di vario genere all'interno della comunità. In questo l'uomo primitivo non si differenziava sostanzialmente dagli altri animali: anche l'ululato del lupo, il ruggito del leone o il cinguettio dell'usignolo sono dei linguaggi dotati di un preciso significato, e non dei semplici versi fatti per spaventare o allietare. Il riferimento all'usignolo non è casuale, e serve ad Herder per sfatare il luogo comune secondo il quale l'origine della musica sarebbe da attribuire ai tentativi d'imitazione del canto degli uccelli da parte dell'uomo, che, affascinato dall'orchestra naturale che lo circondava, avrebbe riprodotto quei suoni adattandoli alla proprie strutture fonologiche. Ma se gli uomini avessero imitato gli uccelli, sostiene l'autore, essi avrebbero emulato soltanto l'aspetto tecnico, esteriore del canto, e cioè la chiarezza, la dolcezza, i virtuosismi, perché non avrebbero di certo colto i pensieri, le emozioni intime che quel canto voleva trasmettere. Invece il canto primitivo era proprio espressione di passioni, sensazioni, sentimenti, e la tecnica vocale di emissione del suono era del tutto sconosciuta. Il canto degli uccelli, per quanto melodioso, in bocca all'uomo doveva suonare meccanico e vuoto, in una parola era qualcosa di *morto*, mentre i nostri antenati miravano a comunicare quanto di *vivo* c'era nella loro anima, e questo era possibile soltanto utilizzando il proprio linguaggio. Herder rivendica con insistenza l'assoluta autonomia con cui l'uomo, senza scimmiottare gli altri animali né tanto meno avvalendosi di aiuti 'soprannaturali', è giunto, attraverso un percorso lungo e faticoso, a inventare la sua prerogativa specifica, la lingua, e la sua più diretta discendente, il canto. Tuttavia, pur negando che si tratti di un dono divino, l'autore osserva, con un'affermazione che avrà grande risonanza in ambito romantico, che questa musica primitiva possedeva un che di miracoloso, di magico: «und es ward eine Wundermusik aller Affekte, eine neue Zaubersprache der Empfindung»[27].

Se la lingua ai suoi albori non era che una forma di *natürliche Poesie* (poesia naturale), e se il canto si differenziava dal discorso parlato soltanto per la lunghezza e la maggiore definizione dei suoni, allora vale il concetto che poesia e musica erano *unzertrennliche Schwestern* (sorelle inseparabili). Il rapporto tra le due arti sorelle non era però paritario, ma si basava sulla superiorità della poesia, dalla quale la musica riceveva forma ed espressione, svolgendo a sua volta il compito di rafforzare l'efficacia del testo al quale si sovrapponeva, rispettandone l'andamento metrico. Risulta evidente che qui l'attenzione di Herder non è più rivolta ad un'epoca arcaica, ad un mitico ed indefinito passato sul quale non si può far altro che formulare ipotesi astratte, ma si sposta verso la cultura musicale dell'antica Grecia, già stella polare per Rousseau e della quale le numerose testimonianze relative alla prassi esecutiva bilanciavano la quasi totale assenza di documenti diretti. La musica greca è ancora una volta elevata a modello ineguagliabile nelle sue caratteristiche di arte totale, perfetta fusione di poesia, melodia,

ritmica e metrica. E l'armonia? Naturalmente essa non esisteva, almeno non nell'accezione moderna del termine. Il vocabolo *harmonia* indicava originariamente l'accordatura, ossia la successione di suoni disponibili di un certo strumento (ricordiamo che i più diffusi erano la *kithára* o cetra e l'*aulós*, strumento a fiato ad ancia semplice o doppia). Verso la fine del VI secolo questa parola iniziò a designare delle successioni ordinate d'intervalli, precisamente delle scale d'ottava che sostituirono i precedenti schemi melodici fissi, detti *nómoi*, e che si distinguevano a seconda della provenienza regionale, come si deduce dai nomi: dorica, frigia, lidia ecc. Ad ognuna di queste scale era associato un determinato *ethos*, un affetto particolare, per cui l'*harmonia* dorica suonava forte e virile, la frigia pacifica e persuasiva, la lidia e la ionica languide, la mixolidia lamentosa, la eolica solenne. È chiaro che, prendendo come unico metro di giudizio la varietà espressiva, il sistema tonale che ha retto la musica occidentale fino alla sua dissoluzione nel XX secolo, caratterizzato dalla presenza dei due soli modi maggiore e minore, rappresenta un notevole impoverimento rispetto alla modalità greca. Naturalmente si tratta di un'analisi estremamente parziale, direi tendenziosa, dato che, ammesso sia sensato fare un confronto approfondito con una civiltà la cui eredità musicale è andata completamente perduta, vi sono molti altri aspetti da considerare che compenserebbero ampiamente la (presunta) perdita di vivacità e di espressività da parte della musica 'moderna'.

In ogni caso, l'entusiasmo per la musica greca e l'esigenza di farne rivivere lo spirito non sono, com'è noto, acquisizioni dell'epoca di Rousseau ed Herder, bensì risalgono ad un paio di secoli prima, e sono legati ad un preciso progetto culturale, coltivato a Firenze alla fine del '500 da una cerchia di mecenati e artisti nota sotto il nome di Camerata dei Bardi. Il gruppo, che vedeva la presenza, oltre che dello stesso conte Giovanni Bardi, del poeta Rinuccini, dei compositori Peri e Caccini, del teorico Vincenzo Galilei, propugnava il restauro dell'antico teatro in musica e il ripristino della monodia, praticata peraltro non nella sua versione più regolare e melodica, ma in quella più flessibile, il cosiddetto stile recitativo o 'recitar cantando'. A Firenze e a Roma videro la luce i primi titoli del nuovo melodramma, ma in realtà la declamazione pura, così come era concepita dai membri della Camerata, sopravvisse soltanto pochi anni, fino al 1607, data in cui Claudio Monteverdi compose l'*Orfeo*. In questo capolavoro del primo Barocco, infatti, la musica si è già liberata dell'angusto ruolo di *ancilla poesiae*, sottraendosi alla soggezione verbale cui doveva essere relegata e dispiegandosi in tutte le sue potenzialità grazie all'insolita ricchezza timbrica (l'orchestra consta di ben 36 strumenti di ogni genere) e alle mirabili invenzioni dovute al genio del compositore cremonese. La tanto decantata unione di poesia e musica non trova un'effettiva corrispondenza nell'evoluzione reale del melodramma, che anzi nel corso del Seicento vede accentuarsi sempre di più il netto divario stilistico tra il recitativo, ormai quasi sempre 'secco' (cioè essenzialmente discorsivo e non accompagnato, solo punteggiato da sporadici accordi) e l'aria, pret-

tamente melodica, che a sua volta tende a fossilizzarsi in schemi fissi, dei quali il più diffuso è di gran lunga quello con il 'da capo'. Questo tipo di struttura, con numerose eccezioni e variazioni, si manterrà pressoché inalterata fino alla prima metà del Settecento, allorché si annunciano i primi tentativi di riforma ad opera di Apostolo Zeno (1668-1750) e Metastasio, che però agiscono soprattutto sull'organizzazione interna delle scene e dei brani più che sul loro aspetto formale. Anche l'opera buffa napoletana, salutata da Rousseau e da altri come un'autentica rivoluzione del costume, una ventata d'aria fresca che spazza via la stantia teatralità barocca, non rappresenta, di fatto, un'innovazione a trecentosessanta gradi. Certo essa si distingue dalla commedia secentesca per il suo pittoresco realismo integrale e per una marcata verosimiglianza nel rapporto tra personaggio e registro vocale, che assegna al soprano e al tenore i ruoli del giovane e dell'amoroso e al basso e al contralto quelli dell'anziano, ma dal punto di vista musicale si rimodella sui canoni consueti, proponendo però una semplificazione dell'accompagnamento armonico che lascia campo libero alla melodia, in genere limpida e orecchiabile.

Anche senza esaminare nel dettaglio il cammino compiuto dal melodramma nei suoi primi centocinquant'anni di vita, si può dire che esso conferma, segnandone al tempo stesso la fine, l'egemonia culturale dell'Italia in Europa. Nel XVIII secolo l'opera italiana dilaga con caratteri unitari in ogni angolo del continente – con la sola eccezione della Francia – nei teatri pubblici e a corte, dove vengono acclamati i nostri compositori e cantanti. Se la portata del fenomeno alimenta lo scontro e le divisioni tra musicologi e intellettuali in terra francese, alla fortuna del 'belcanto' è indubbiamente riconducibile il mito della superiorità linguistica e musicale degli italiani, cavallo di battaglia delle argomentazioni rousseauiane fatto proprio dal giovane Herder. L'autore dei *Volkslieder* elogia l'impegno degli artisti fiorentini che sul finire del Cinquecento hanno provato a far rinascere dalle sue ceneri il teatro greco, nella cui riproposizione moderna egli vede l'idealizzato ritorno della *melodische Poesie*, incorrotta musica primordiale veicolo di emozioni e passioni. Però l'Italia, agli occhi di Herder, ha prodotto anche qualcosa di assai negativo, come la fioritura di quelle forme strumentali (sonata, sinfonia, concerto grosso e solistico) che hanno reso sempre più indipendente la musica affrancandola dalla parola. Si può dire che, osservando gli sviluppi secenteschi, Herder riscontra un'analogia con quanto avvenuto nell'antichità, dove la musica vocale ha preceduto di molto quella strumentale. Interessante a mio avviso è anche notare che la denigrazione della *Instrumentalmusik* si accompagna, tra l'altro, ad un sottile passaggio semantico e terminologico, per cui adesso il canto, non più inarticolato grido primordiale, si è trasformato in una struttura articolata grazie alla coesione con la parola, mentre è la musica senza parole ad essere formata da «inartikulierte Töne» (toni inarticolati), freddi e prosaici. Proprio questa freddezza si adatta benissimo al carattere razionale dei compositori nordici, specialmente dei tedeschi, i quali sono accusati da Herder – ingiustamente, è bene aggiungere – di aver

importato dall'Italia la parte peggiore, facendo dell'armonia un totem e riversando tutte le loro energie nella pratica di una *Musik der Vernunft* (musica della ratio) che ormai non ha più niente in comune con la *Musik der Leidenschaften* (musica delle passioni) degli antichi. Pochi anni prima di scrivere a quattro mani con Goethe il volumetto *Von deutscher Art und Kunst* (1773), testo programmatico dello *Sturm und Drang*, in cui si indica la strada verso la riscoperta delle radici popolari germaniche nell'architettura gotica e nel genio della *Volksdichtung*, Herder non ritiene dunque la musica tedesca, almeno la più recente, degna di far parte del patrimonio collettivo nazionale. Egli non condivide per niente l'orgoglio un po' sciovinistico ma tutt'altro che immotivato mostrato ad esempio da Schubart, per il quale sono chiari i meriti musicali della Germania, soprattutto nel campo dell'esecuzione strumentale, meriti di cui è prova la presenza di direttori tedeschi alla guida delle maggiori orchestre europee. Si conferma dunque pienamente in queste pagine dei *Kritische Wälder* la doppia contrapposizione, già vista in Rousseau, che coinvolge da un lato popoli del nord e popoli del sud, in una prospettiva sia sincronica che diacronica, dall'altro canto e musica strumentale oppure, con una definizione semplificata e impropria, melodia e armonia. Herder è qui ancora molto lontano dalle idee che egli manifesterà trent'anni più tardi nel saggio *Kalligone*, frutto di una concezione estetica assai più matura e di un clima culturale notevolmente diverso, dove la musica strumentale non è più considerata una sottospecie, una degenerazione del canto, anzi le viene restituita la piena dignità che le spetta:

> Auch die Musik muß Freiheit haben, allein zu sprechen, wie ja die Zunge für sich spricht, und Gesang und Rede nicht völlig dieselben Werkzeuge gebrauchen. Ohne Worte, bloß durch und an sich, hat sich die Musik zur Kunst ihrer Art gebildet[28].

Il passaggio più originale nella trattazione herderiana è quello che riguarda la danza, altra arte che presso gli antichi era sorella della musica, anzi ne costituiva la manifestazione visibile: «Die Tanzkunst der Alten ist nichts, als ihre sichtbar gemachte Musik; indem wir also Eine erklären, beschreiben wir die andre»[29]. Nel gesto e nel passo, come nella musica, si sprigionava l'energia della lingua, concetto tanto caro a Herder, che rileva una corrispondenza precisa tra variazioni dello stato d'animo, accenti del discorso, espressioni del viso e movimenti del corpo. La danza racchiudeva in sé caratteristiche provenienti dalle altre arti, la postura della scultura, l'espressione della pittura, il ritmo della musica, caratterizzandosi come una *summa* del bello e meritandosi l'appellativo di *stumme Dichtkunst*. Come la musica, anche la danza moderna ha subito, secondo Herder, un processo di decadenza e di involuzione che l'hanno portata ad essere profondamente diversa da quella dei Greci, nel senso che adesso non sembra sussistere più quel rapporto strettissimo e diretto tra gesto ed emozione, per cui i balletti appaiono artificiosi e confusi, quasi più sfoggio di bra-

vura individuale che spettacolo al servizio dei sentimenti. A margine di queste considerazioni, Herder cita un personaggio che ai suoi occhi avrebbe svolto più o meno lo stesso ruolo dei membri della Camerata dei Bardi, tentando cioè di restituire alla danza lo spirito originario: si tratta del coreografo francese Jean Georges Noverre (1727-1810), noto anche come lo *Shakespeare de la danse*. Attivo in Francia, Inghilterra, Germania e Austria, collaboratore di Voltaire, direttore dell'Accademia e dell'Opéra di Parigi, Noverre fu il maggiore teorico del balletto drammatico o *ballet d'action*, basato sul rispetto assoluto per la trama della vicenda drammatica cui si riferisce, e nettamente distinto dalla 'danza meccanica' che mette in risalto il puro tecnicismo. L'ideale estetico di Noverre è descritto molto chiaramente in molti passaggi tratti dalla sua opera teorica intitolata *Lettres sur la Danse et les ballets* (1760). L'autore afferma che quando i movimenti del corpo del ballerino, anche i più leggeri, non sono guidati da sentimento ed espressione, ma rimangono un puro sfoggio virtuosistico, allora egli applaude l'abilità tecnica, la forza dell'uomo-macchina, ma questa forza non riesce in alcun modo a interessarlo e a commuoverlo. Solo il genio dà un senso alle evoluzioni dell'artista e provoca in chi lo guarda piacevoli sensazioni. Quanto le idee di Noverre fossero in linea con le tendenze generali della sua epoca e suscitassero l'ammirazione degli intellettuali è dimostrato dal fatto che, oltre a Herder, anche Heinse dedica alla sua figura interi capitoli delle *Aufzeichnungen*, trasferiti poi pressoché integralmente, come molte altre pagine, nel romanzo *Hildegard von Hohenthal*.

A parte l'accenno a Noverre e al modo di concepire il balletto nel Settecento, il richiamo alla danza acquista un valore metaforico che supera il significato letterale e di cui ci possiamo meglio rendere conto andando a vedere quanto scrive Herder, trent'anni dopo, in *Kalligone*. In polemica con Kant, il quale aveva definito la musica un piacevole gioco di sensazioni provenienti dall'esterno, Herder ribatte che

> nicht von außen werden die Empfindungen der Musik gezeugt, sondern in uns, in uns; von außen kommt uns nur der allbewegende süße Klang, der, harmonisch und melodisch erregt, was seiner fähig ist, auch harmonisch und melodisch reget[30].

Tutto ciò che risuona nel mondo è in fermento, si muove, ed è capace di trasmettere questo moto alla nostra anima, che risponde producendo sensazioni. Ecco allora che nel concetto di danza si sublima l'idea stessa di movimento, idea che accompagna ogni manifestazione della musica nella natura, e che si può scorgere nell'oscillazione di una corda, nel fruscio degli alberi, nel fluttuare della voce attraverso l'aria, in ogni suono che giunge fino a noi e fa vibrare quella straordinaria cassa di risonanza costituita dal corpo umano. L'energia dinamica, la continua *Bewegung* che ricalca quella degli esseri viventi sono la caratteristica specifica della musica e la causa primaria del suo maggior potere sull'uomo rispetto alle

altre arti: «Im Kommen und Fliehen, im Werden und Gewesensein liegt die Siegskraft des Tons und der Empfindung»[31]. L'impressione che si ricava dalle arti visive è certo più definita e duratura, ma persino troppo appagante; la forza della musica sta invece nel suo effetto transitorio, dato che essa, quando scompare, lascia sempre un forte desiderio dietro di sé, una «unendliche Sehnsucht» (nostalgia infinita) che è la cifra simbolica dell'intera *Weltanschauung* romantica. Certo quest'ultimo punto può essere visto come il risultato di speculazioni successive da parte di Herder, ma per il resto l'impianto generale del saggio del 1800 non si discosta molto da quello dei *Kritische Wälder*. Ciò che invece cambia notevolmente – e mi sembra che questo aspetto sia stato stranamente trascurato dalla critica – è però la prospettiva in cui si inseriscono le considerazioni herderiane: se prima la consapevolezza per la perdita della mitica unità di suono, parola e gesto era fonte di insanabile nostalgia e di sconfinata ammirazione per i popoli che la conoscevano, e la separazione della musica dalla poesia era considerata alla stregua del peccato originale, ora l'autore sembra quasi rimpiangere che il distacco sia avvenuto così tardi, impedendo alla musica di svilupparsi autonomamente:

> Dies Naturband zwischen Ton, Gebärde, Tanz und Wort erkannten oder empfanden alle Völker, und überließen sich dem ganzen Ausdruck ihrer Empfindung. Was die Natur gebunden hatte, ja was im Ausdruck der verschiedenen Sinne Eins war, wollten sie gewaltsam nicht scheiden[32].

Herder ammette che il vincolo naturale che ha resistito per secoli, e che egli vorrebbe ricostituire, ha pesato come un fardello sulla musica, costretta a rimanere ai margini e a servire fedelmente la sorella poesia. Lungi dal disconoscere la bellezza dell'unione delle arti, Herder riconosce adesso anche alla musica strumentale la totale sovranità e il pieno diritto a esistere indipendentemente dalla parola, in una sorta di mediazione tra la concezione illuministica e quella romantica, che rifiuta l'espressione verbale come ostacolo al libero fluire del sentimento. La rivalutazione della *Instrumentalmusik* è l'approdo finale del percorso intrapreso da Herder e volto a ricondurre la musica alla dimensione che le è più congeniale, quella mistica e trascendente. Già presso i Greci era diffusa la convinzione che l'Universo fosse governato da un principio musicale, da un'armonia cosmica intesa come perfetto equilibrio di rapporti tra i corpi celesti. Tale *musica mundana* si distingueva dalla *musica humana*, equilibrio tra le varie qualità e parti del corpo umano, e dalla *musica instrumentalis*, equilibrio di numeri e frequenze ovvero musica propriamente detta. Secondo Platone, che rifiutava ogni forma di arte edonistica e materiale, il fine più alto della pratica musicale era quello di riflettere la *musica mundana*, aprendo la mente alla contemplazione della verità filosofica. Quando poi la musica ha svolto la sua più funzione più nobile, in connessione con il culto religioso, il suo legame con la spiritualità si è naturalmente

accentuato. Ed è a questo che pensa Herder quando nomina l'elemento decisivo, quello che ha permesso alla musica di riappropriarsi pienamente del suo lato divino:

> Was war das Etwas, das sie von allen Fremden, vom Anblick, Tanz, Gebärden, selbst von der begleitenden Stimme sonderte? Die Andacht. Andacht ists, die den Menschen und eine Menschenversammlung über Worte und Gebärden erhebt, da dann seinen Gefühlen nichts bleibt als – Töne[33].

Andacht, devozione, sarà la parola chiave dell'estetica del tardo Herder, di Reichardt, di Wackenroder. Il termine definisce un tipo particolare di approccio alla musica, l'unico che consenta di afferrarne l'intima essenza, basato sulla massima intensità e concentrazione nell'ascolto, in un atteggiamento di ripiegamento in se stessi che assomiglia molto all'estasi mistica. Ciò non significa un'esclusione della sfera sensoriale, ma piuttosto un'integrazione di sensi e spirito, come osserva Alexandra Kertz-Welzel in un recente studio: «Andacht verfügt trotz aller spirituellen Ausrichtung über sinnlich-ekstatische Momente, sie ist nicht im Sinne einer 'absoluten' Musik frei von allen emotionalen Wahrnehmungen. Sie ist mystischer Genuß des Seins»[34]. Questo 'godimento mistico' è indice dunque di un rapporto con il mondo dei suoni totalmente diverso dal solito, un rapporto che, in confronto alla scarsa attenzione riservata al fenomeno musicale fino a tutto il Settecento, prevede un coinvolgimento interiore assoluto verso un qualcosa considerato adesso estremamente serio e importante. Alla fine del secolo, al termine di una rivoluzione già da tempo nell'aria, la musica non sarà più un mero diletto per i sensi, una forma, seppur nobile, di *Unterhaltung*, ma l'arte suprema, che eleva l'uomo al di sopra della quotidianità terrena trasportandolo verso altezze metafisiche. A questo vero e proprio culto, che raccoglie adepti entusiasti tra i Romantici, rimarranno estranei Goethe, cui la musica incute diffidenza in quanto priva della misura classica e dominata dall'elemento irrazionale, e Heinse, il quale, nonostante alcune originali intuizioni riprese in seguito dal pensiero romantico, rimane fondamentalmente legato alla prospettiva estetica settecentesca e ad una concezione della musica puramente sensuale ed edonistica. Proprio alla figura di Heinse, che assumerà un'importanza centrale nell'ultima parte del presente lavoro, è dedicato il prossimo paragrafo, con il quale si chiude la prima sezione.

3. Il giovane Heinse e i Musikalische Dialogen

Il nome di Wilhelm Heinse è legato soprattutto al suo romanzo più famoso, *Ardinghello und die glückseeligen Inseln* (Ardinghello e le isole felici, 1787), citato da molti in modo piuttosto approssimativo come uno dei primi esempi di *Künstlerroman* della letteratura tedesca, e in secondo luogo alla sua non certo lusinghiera fama di 'monomane erotico', che gli alienò mol-

te simpatie e lo accompagnò fino alla morte. Tale etichetta gli fu affibbiata subito dopo la traduzione del *Satyricon* di Petronio, apparsa nel 1773, cui fecero seguito l'anno successivo un altro componimento giudicato osceno, *Die Kirschen* (Le ciliegie), e soprattutto il primo romanzo, *Laidion oder die eleusinischen Geheimnisse* (Laidione o i misteri eleusini), nel quale, sullo sfondo dell'ambientazione greca, si celebra il trionfo pagano della bellezza e del piacere sensuale. Seguendo la scansione cronologica proposta da Claudio Magris nell'unica monografia in lingua italiana dedicata all'autore[35], si può affermare che proprio quest'ultima opera segna un primo spartiacque nella parabola di Heinse. Da quel momento si apre infatti una felice stagione personale e creativa che, se appare azzardato definire 'stürmeriana' *tout court* – l'autore, per via del suo eclettismo, si lascia difficilmente inquadrare in un preciso contesto storico-letterario – si caratterizza tuttavia per la vivace presenza di alcuni tratti fondamentali dello *Sturm und Drang*, che qui possiamo sintetizzare con: titanismo, vitalismo, esaltazione del genio e desiderio di unione cosmica, totalizzante con la Natura. Numi tutelari di questa fase sono Friedrich Heinrich Jacobi (1743-1819), con il quale Heinse stringe un duraturo rapporto d'amicizia, e Goethe, il cui influsso, dopo la lettura del *Werther*, sostituisce quello degli antichi maestri Wieland e Gleim. Durante questo fruttuoso periodo, che si conclude con l'*Ardinghello*, nasce un altro scritto fondamentale, il cui peso nella storia della critica d'arte è di assoluto rilievo: i *Düsseldorfer Gemäldebriefe* (Lettere sui dipinti di Düsseldorf, 1776-77), descrizioni in forma epistolare dei più importanti dipinti esposti nella rinomata galleria della città renana. Altra tappa decisiva è, come per molti contemporanei di Heinse, il viaggio in Italia, a lungo sognato, mille volte rimandato e poi finalmente compiuto tra il 1780 e il 1783. Le impressioni e i ricordi di questa memorabile esperienza sono raccolti nelle centinaia di pagine di annotazioni, lettere e diari che, secondo alcuni, rappresentano il più significativo contributo di Heinse alla letteratura, e da cui egli attinse a piene mani sia per l'elaborazione dell'*Ardinghello* che dell'altro romanzo maggiore, *Hildegard von Hohenthal*.

Se la parte più consistente della produzione heinsiana è contraddistinta dal richiamo ad una sensualità sfrenata, a volte talmente esasperata da diventare feticismo, da un'idolatria dell'Eros che si attenua gradualmente con la vecchiaia, lasciando il posto ad un atteggiamento meno morboso e più distaccato, i primi tentativi poetici vedono lo scrittore aderire ai motivi, alle forme e al linguaggio dell'epoca rococò e galante e alle suggestioni della poesia anacreontica. Ai temi tipici del genere, trattati spesso in modo piuttosto banale attraverso l'uso di immagini stereotipate, si accompagnano talvolta considerazioni di carattere filosofico da cui emerge un aspetto centrale del pensiero di Heinse, che si manterrà costante per tutta la sua vita: la critica della dottrina e della morale cristiana e il rifiuto di ogni sovrastruttura idealistica e metafisica a favore di una concezione del mondo di tipo materialistico, ispirata in particolare alle idee dei francesi Helvétius e Lamettrie. Il tema della mortalità dell'anima e dell'assenza di una vita ultraterrena, a cui logicamente corrisponde l'invito a godere la

felicità del presente senza timore di giudizi finali e punizioni eterne, ricorre in vari scritti del periodo di Erfurt, segnatamente negli articoli apparsi sul «Thüringischer Zuschauer», in alcuni brevi componimenti poetici dal titolo *Sinngedichte* e, soprattutto, nell'ultimo dei testi che prenderò in esame tra breve, i *Musikalische Dialogen*. Secondo l'impostazione che sta alla base del mio lavoro, che vede in Rousseau il punto di riferimento iniziale da cui si sviluppa il dibattito estetico in Germania nell'ultimo trentennio del Settecento, quest'opera acquista una particolare rilevanza, dato che la possiamo considerare il risultato immediato della lettura da parte di Heinse del filosofo ginevrino, presente 'in carne ed ossa' nel primo dialogo e, indirettamente, anche negli altri due.

A più riprese, nel corso di questi anni, Heinse si richiama a Rousseau, dichiarando di voler unirsi alla «Sekte der feinen Rousseauisten» (setta dei raffinati rousseauiani) e proclamandosi un «wahrer und ächter College des Genfer Jean Jacques» (vero, sincero collega del ginevrino Jean Jacques). Indubbiamente alcuni temi fondamentali del pensiero rousseauiano, cioè la critica radicale della società moderna e l'auspicio di un profondo rinnovamento politico e culturale che restituisse agli individui libertà, diritti e dignità, avevano fatto presa sul giovane Heinse, che condivideva le ansie e le aspirazioni di un'intera generazione. Tuttavia, al di là di questi punti di contatto superficiali, si rilevano notevoli differenze tra i due autori. Alla base del progetto di Rousseau sta l'idea del contratto sociale, un patto di associazione tra cittadini che prevede la cessione della sovranità individuale all'intero corpo politico, nel quale ogni individuo si identifica. I diritti alienati come singolo vengono perciò recuperati come collettività ed esercitati tramite la volontà generale, che non è la somma aritmetica delle volontà di tutti, ma esprime piuttosto l'intendimento dei cittadini visti come corpo unitario, e il cui fine è il bene comune. Obbedendo alla volontà generale, il cittadino obbedisce soltanto a se stesso. Tale forma di associazione, secondo Rousseau, difende le persone dai soprusi di un governo autoritario, garantisce la sicurezza e l'uguaglianza di tutti e fa sì che ognuno conservi la libertà. Il presupposto su cui si regge questo 'stato etico' è naturalmente la rinuncia di ogni suo membro ad affermare la propria individualità, a cercare di prevalere sugli altri nel nome dell'interesse collettivo.

Un simile vincolo di appartenenza sembra essere del tutto assente nel giovane Heinse, per il quale ciò che conta realmente è, secondo una visione spiccatamente antropocentrica che affonda le sue radici nell'Umanesimo e nel Rinascimento, l'uomo in quanto singolo individuo, microcosmo autosufficiente e sovrano. Nel criticare gli aspetti negativi del progresso, Rousseau aveva sottolineato l'impossibilità di una semplice regressione allo 'stato di natura', condizione mitica non storicamente verificabile e perciò ipotizzabile solo a livello teorico. Il suo obiettivo era piuttosto quello di ripristinare la semplicità e l'eguaglianza dell'epoca pre-civilizzazione all'interno di un nuovo modello di società e di un nuovo regime politico basato sul contratto sociale che, come detto, doveva sconfiggere egoismi

ed ingiustizie e favorire il benessere e lo sviluppo della comunità. Heinse dà un'interpretazione molto meno sofisticata, direi letterale dello stato naturale, intendendolo semplicemente come l'insieme dei bisogni primari che scandivano la vita dei nostri antenati prima che iniziasse il processo di incivilimento, e riproponendo sostanzialmente il mito del 'buon selvaggio' incorrotto e spensierato senza tentare di inquadrarlo in un contesto storico e sociale radicalmente mutato. Attraverso le autodefinizioni di «Wilder», «Naturkind» oppure «Sohn der Natur», che sembrano discendere direttamente dal grido rousseauiano «Zurück zur Natur!», Heinse vuole piuttosto rimarcare la propria assoluta, animalesca indipendenza e distanza dalla società al di là di ogni preoccupazione per le regole della convivenza civile e di ogni senso dello stato. Egli osserva con dolore la deplorevole realtà dei principati tedeschi e attacca con forza assolutismo politico e religioso, ma non tanto per rivendicare istanze di equità e giustizia, quanto perchè le istituzioni laiche ed ecclesiastiche, a suo giudizio, operano per impedire agli uomini di raggiungere il bene più prezioso, cioè il godimento della felicità. In tal senso va letta anche la sua concezione religiosa, fondata sull'esplicita condanna della visione cristiana, che riduce l'esistenza terrena ad un mero passaggio, ad un'attesa della vita *post mortem*, e a cui viene contrapposto un panvitalismo sensualistico che conduce alla deificazione dell'uomo e della natura. Anche su questo punto dunque si registra una grande distanza da Rousseau, il cui atteggiamento nei confronti della religione si può desumere ad esempio dalla *Professione di fede del vicario savoiardo*, contenuta nella quarta parte dell'*Emilio* sotto la finzione letteraria di uno scritto di un parroco della Savoia. Così come l'intera educazione del fanciullo è affidata all'istinto e al sentimento, tali componenti sono alla base anche delle convinzioni religiose dell'uomo e del suo rapporto con il trascendente. La fede che spontaneamente nasce dall'uomo correttamente educato è una religione naturale, che ha come capisaldi l'esistenza di Dio, la sua causalità e provvidenza nei confronti del mondo, l'esistenza, immaterialità e immortalità dell'anima. La religione di Rousseau riprende quindi le tesi classiche del deismo illuministico: ogni verità rivelata dogmaticamente è esclusa, compreso il dogma del peccato originale e della redenzione, resi inutili da una natura umana che, essendo fondamentalmente buona, non ha bisogno di essere redenta ma soltanto di essere restituita alla sua purezza originaria. In Heinse tutto questo non ha trovato seguito: la fede in un Dio trascendente, nell'aldilà, nel peccato e nella redenzione tramite la virtù viene respinta senza mezzi termini in nome dell'invito a godere liberamente del presente, a esperire la vita senza limiti né paure.

Queste brevi considerazioni sul rapporto Heinse-Rousseau, che naturalmente non hanno la pretesa di essere esaustive e valgono soltanto come accenno, servono soprattutto a introdurre un aspetto specifico della ricezione di Rousseau da parte di Heinse, e cioè come egli ha accolto la parte dell'opera rousseauiana riguardante l'estetica musicale. Assieme alle arti figurative, la musica è al centro degli interessi dell'autore e riveste un

ruolo non secondario nella sua formazione culturale. Clavicembalista e organista di buon livello, Heinse diede lezioni di musica in casa del barone von Massow durante il periodo in cui faceva il precettore ad Halberstadt, mentre negli anni di Düsseldorf si dedicò con Jacobi ad analizzare melodrammi e brani di musica sacra. Tale studio fu approfondito poi in Italia, dove assistette personalmente a numerosi concerti e rappresentazioni teatrali, prediligendo il repertorio dei riformatori della scuola napoletana. Nell'ultimo periodo della sua vita, quando ricopriva l'incarico di bibliotecario dell'arcivescovo di Magonza, l'interesse per la musica non venne meno, anzi si arricchì di nuove conoscenze nel campo dell'acustica e dell'anatomia degli organi fonatori e uditivi, conoscenze di cui è data ampia testimonianza nel romanzo che analizzerò nel terzo capitolo, *Hildegard von Hohenthal*.

Tra gli scritti di Rousseau dedicati alla musica quello che aveva colpito maggiormente Heinse è il *Dictionnaire de musique*, il quale tuttavia non fu recepito acriticamente, *in toto*, ma sottoposto a un'accurata lettura volta a selezionare le voci più significative e a tralasciare quasi completamente le altre. Ne risulta un giudizio ambivalente, dal quale traspare perfino una certa delusione nei confronti di un'opera che, secondo le aspettative dello scrittore, avrebbe dovuto distinguersi nettamente dai soliti trattati musicali e che invece egli valutò in parte insoddisfacente. Così si esprime Heinse nei suoi appunti, prima di iniziare la discussione di venticinque articoli tratti dal *Dictionnaire*: «Eine Menge Artikel darin sind leer, einseitig, oder gar falsch. Von diesen allen wenig oder nichts»[36]. Comunque sia, il pensiero musicale di Rousseau nel suo complesso e quest'opera in particolare hanno esercitato un'indubbia influenza su Heinse e rappresentano la fonte d'ispirazione principale dei *Musikalische Dialogen*, di cui mi accingo a parlare.

I *Musikalische Dialogen. Oder: Philosophische Unterredungen berühmter Gelehrten, Dichter und Tonkünstler über den Kunstgeschmack in der Musik* (Dialoghi musicali. Ovvero: conversazioni filosofiche tra illustri dotti, poeti e musicisti sul gusto musicale) uscirono a Lipsia nel 1805, due anni dopo la morte di Heinse, ma la loro stesura risale alla giovinezza dello scrittore. Nella prefazione curata da Ignaz Ferdinand Karl Arnold, la datazione al 1776-77 da lui proposta risulta inesatta, come si evince dalle parole dello stesso Heinse, il quale, in una lettera a Gleim del 18/11/1770, riferisce di aver completato l'opera «ein halbes Jahr vorher» (sei mesi prima), cioè entro l'estate. Le gravi difficoltà economiche in cui si trovava Heinse, che già in agosto aveva ammesso di aver scritto tutto «binnen 8 Wochen [...] in den erbärmlichsten Umständen»[37], spinsero il suo mentore Wieland a darsi da fare nei mesi successivi per trovare un editore disposto alla pubblicazione, ma i suoi reiterati tentativi presso Clodius e Reich rimasero senza successo. Certo Heinse si rendeva ben conto che si trattava di un lavoro molto acerbo, portato a termine in fretta e furia per necessità, ma sperava ugualmente che qualcuno fosse interessato a dare alle stampe almeno uno dei tre dialoghi, la cui tematica musicale, secondo i

suoi piani, sarebbe potuta interessare a qualche aristocratico o a qualche nobildonna dilettante, che in seguito avrebbe poi potuto chiamarlo alle sue dipendenze come istitutore o come insegnante di musica. Ma anche l'ultima possibilità, quella di vedere i dialoghi pubblicati l'anno seguente in occasione della Fiera di Pasqua di Lipsia, grazie all'intervento dell'editore Groß di Halberstadt, andò in fumo, e così di essi si perse ogni traccia fino appunto al 1805, quando Arnold decise di farli riemergere dall'oblio, dichiarando di aver ricevuto il manoscritto da un vecchio amico di Heinse. Tra l'altro Arnold, nel *Vorwort*, fa riferimento ad altri due dialoghi, uno sul piacere sensuale, l'altro tra Epicuro e Leonzio, ma nessuno dei due è mai venuto alla luce.

L'autenticità dei *Dialogen*, che pure fu contestata da Heinrich Laube, a cui si deve la prima edizione completa delle opere di Heinse (1838), sembra oggi fuori discussione, non solo sulla base delle testimonianze epistolari dello stesso Heinse, Gleim e Wieland, ma anche in virtù del confronto con altri scritti coevi dell'autore, che dimostrano vicinanza di stile e di orizzonte spirituale. Tuttavia è certo che Arnold abbia operato delle aggiunte e modifiche al testo originale, come si rileva dalla presenza di nomi che Heinse, all'epoca in cui nacquero i dialoghi, non poteva conoscere (ad esempio Fichte o Schlegel) oppure dal riferimento a un brano di Salieri – il terzetto *Coppia si tenera* tratto dall'opera *Palmira, regina di Persia* – che fu composto addirittura venticinque anni più tardi, nel 1795. Da attribuire all'intervento di Arnold sono inoltre alcune variazioni ortografiche, quali il raddoppiamento della *f* nella parola *vortrefflich*, da Heinse scritta sempre, sia nel *Nachlaß* che nel romanzo *Hildegard von Hohenthal*, con una sola *f*.

La recensione più ampia, apparsa sulla «Allgemeine Musikalische Zeitung» del 31/7/1805, mette in evidenza la generale inattualità dell'opera, che si richiama ad un gusto musicale ormai superato, ammettendo però che la prima parte si fa apprezzare per l'acutezza di alcune idee, espresse peraltro in modo vivace e personale. Bocciata senz'appello è invece la seconda parte, di cui si criticano fortemente le stucchevoli atmosfere rococò, la presenza di principesse, Grazie e altre reminiscenze mitologiche e il totale rifiuto del mondo moderno. Toni non dissimili presenta un'altra recensione di pochi giorni successiva, stavolta sulla «Neue Leipziger Literaturzeitung», nella quale si rileva l'enorme disparità tra il primo dialogo e una parte del secondo, caratterizzati da una profondità di pensiero inconsueta per Heinse, e l'assoluta inconsistenza di tutto il resto, indegno perfino di un autore non certo eccelso come lui. A questi giudizi poco lusinghieri si aggiunge quello ancora più negativo da parte di un personaggio di cui avrò modo di parlare diffusamente più avanti, e che certo non si può annoverare tra gli amici di Heinse, soprattutto per via della sua feroce critica alla *Hildegard von Hohenthal*: Johann Friedrich Reichardt. Il compositore e pubblicista berlinese fu con ogni probabilità l'autore di un articolo anonimo uscito sulla «Musikalische Zeitung», dove egli definisce i *Musikalische Dialogen* come «unbedeutendes, verworrenes, schöngeiste-

risches Geschwätz»[38], infarcito di «frech und leichtsinnig hingeworfnen Gedanken und Urtheile»[39], e osserva che se Heinse fosse stato ancora vivo, rendendosi conto della scarsa qualità del suo prodotto giovanile, non ne avrebbe più autorizzato la pubblicazione.

Se scegliamo come criterio il valore letterario, si può convenire con Reichardt sul livello assai mediocre dei tre dialoghi, al pari di buona parte dell'opera di Heinse. Osserva ancora Magris che il più grande difetto dell'autore fu quello di non essere mai riuscito a dare sostanza alle sue intuizioni, talora anche estremamente originali, di non aver mai colmato la forbice che separava la sua fervida intelligenza e la sua cultura di respiro europeo dalla povertà della sua prosa. Prescindendo però da questi giusti rilievi, i *Musikalische Dialogen* meritano attenzione sia perché rappresentano un importante contributo al dibattito estetico che si era sviluppato in quell'epoca, sia perché concentrano in meno di cento pagine una notevole messe di temi e di spunti che costituiscono l'ossatura della concezione della musica di Heinse, e con i quali egli si confronterà di nuovo a distanza di molto tempo nel suo *Musikroman*. Vediamo dunque in dettaglio i singoli dialoghi.

Primo dialogo: Si tratta di una conversazione tra Rousseau e il musicista napoletano Niccolò Jommelli (1714-1774), attivo in molti teatri italiani e maestro di cappella alla corte di Stoccarda, autore di oltre settanta opere e uno dei compositori prediletti da Heinse. Lo spunto iniziale è dato da alcuni versi tratti da *Il re pastore*, composto da Jommelli nel 1764 su libretto di Metastasio. Rousseau si dice incantato dalla bellezza di questa melodia e, dopo aver dichiarato tutta la sua ammirazione per il suo interlocutore («Ich bewundere in Ihnen den göttlichsten der Sterblichen!»)[40], esprime, con termini già 'romantici', l'effetto della musica su di lui: «Ich bin außer mir! Wer kann der hinreißenden Gewalt der Musik widerstehen? Ich bin trunken von Wonne!»[41]. Jommelli ricambia i complimenti parlando in modo altrettanto enfatico:

> Sie sind ein außerordentlicher Mann! […]. Wie heißt der Mann, welcher Aristipp und Diogen zugleich ist? Ohne Zweifel Rousseau! […]. Kann ein so großer Weiser die Werke eines schwachen Sterblichen bewundern?[42]

Dopo questo scambio di convenevoli si entra nel vivo del dialogo, i cui temi centrali sono, come recita il sottotitolo, il genio musicale e la *pathetische Musik*. In effetti il *Geniebegriff* costituisce uno dei pilastri su cui si reggeva l'intero movimento dello *Sturm und Drang*, e anche Heinse non rimase estraneo ai nuovi fermenti artistici e letterari di quegli anni, contribuendo al dibattito con alcuni saggi pubblicati sulla rivista «Thüringischer Zuschauer» del 1770, e facendo del discorso sul genio il filo conduttore del trittico dei *Dialogen*[43].

Riaffermando le sue idee sulla struttura dello stato e sui rapporti sociali, Rousseau rifiuta categoricamente l'autorità morale e politica di un

sovrano arrivato al trono solo grazie ai diritti di nascita e al potere economico, senza avere particolari meriti intellettuali o doti caratteriali che lo contraddistinguano dal resto del popolo. Perché, si chiede il filosofo, dobbiamo obbedire ad un nostro pari? Sarebbe come se un bue, un asino o un cavallo si sottomettessero ad un altro animale della stessa specie, anziché ad una creatura superiore come l'uomo. Ebbene anche colui che si erge a guida di una nazione, figura certamente necessaria per dare ordine ad una società ed evitare che le libertà individuali debordino generando il caos, deve essere una creatura superiore, ma non per nascita, bensì grazie al genio e alle qualità umane:

> Allein ein Beherrscher, der an Genie und vortrefflichen Eigenschaften alle die, welche ihm gehorchen sollen, übertrifft; mit dem nicht noch tausende Andre die Tyrannen des Volks sind. Bei einem solchen werden die Menschen glücklich seyn![44]

Il motivo del contrasto tra nobiltà per nascita e vera nobiltà d'animo, tra diritti ereditati e meriti conquistati direttamente 'sul campo', sta evidentemente molto a cuore ad Heinse, che riprende l'argomento nel secondo dialogo, facendo parlare la principessa con i medesimi accenti di Rousseau: «Leider sind die Menschen so sehr von ihrer göttlichen Würde herabgesunken, daß sie die Verdienste nach dem Adel der Geburt schätzen […]. Macht und Reichtum eines Monarchen kömmt nicht auf die Nachwelt, nicht angeerbte, sondern persönliche Verdienste»[45]. Segue poi una rievocazione nostalgica e idealizzante degli eroi greci, splendenti di gloria, e di un mondo dove regnavano coraggio e valore, così distante dalla realtà moderna dominata soltanto da vizio e spregiudicatezza.

Tornando al primo dialogo, dall'accenno al contesto socio-politico si passa all'ambito più strettamente musicale. Qui, come in altri punti, e come farà successivamente nella *Hildegard von Hohenthal*, Heinse traduce alla lettera un intero passaggio tratto dal rousseauiano *Dictionnaire de musique*, in questo caso dall'articolo *Génie*:

> Aus jeder Zeile glänzt das schönste Genie. Sie unterwerfen alles, was lebt, Ihrer Kunst; Sie mahlen alle Gemälde durch Töne; Sie machen selbst das Stillschweigen reden, Sie musiciren uns Empfindungen durch Accente in die Seele; und die Leidenschaften, die Sie ausdrükken, brennen unsre Herzen an; […][46].

D'ora in avanti il Rousseau raffigurato da Heinse mostra una grande deferenza nei confronti di Jommelli, calandosi nella parte dell'allievo desideroso di apprendere i segreti del maestro. L'immagine del filosofo risulta via via più sbiadita, e l'impressione che si riceve è che egli non sia più tanto sicuro delle sue teorie e abbia perciò bisogno di una conferma, di una convalida da parte di un vero esperto. Dal canto suo il musicista non si schermisce più di tanto e, fiero dell'alta considerazione che gli vie-

ne tributata, espone due concetti fondamentali per la poetica stürmeriana e romantica: in primo luogo l'origine intuitiva, inconsapevole del processo artistico e la conseguenta incapacità di spiegarne i meccanismi («wir arbeiten nach unbekannten Regeln; wir wissen und sind überzeugt, daß diese Melodie die Wirkung thun wird, die wir verlangen; allein wir wissen nicht, warum?»)[47]; in secondo luogo la convinzione che il genio, in particolare quello musicale, sia innato e non si possa ottenere con lo studio («Ein musikalisches Genie muß geboren werden, die Natur muß es schaffen, die Kunst wird dieses nie thun»)[48]. Chi non possiede un simile dono, che consiste nel caso specifico in un orecchio particolarmente fine e in una spiccata sensibilità e ricettività dei nervi, non può aspirare né a percepire veramente la bellezza né tantomeno a diventare un grande musicista. Emerge dunque dal brano una concezione chiaramente elitaria del genio, visto come un insieme di doti non comuni, riservate dalla natura a pochi eletti, i quali avranno la fortuna di accedere all'Olimpo della creazione artistica, traguardo che rimarrà irraggiungibile per gli altri. Ciò non stupisce se pensiamo alle parole di totale chiusura pronunciate da Rousseau nella già citata voce *Génie* dal suo *Dictionnaire*: «Ne cherche point, jeune Artiste, ce que c'est que le *Génie*. En as-tu: tu le sens en toi-même. N'en as-tu pas: tu ne le connoîtras jamais»[49]. A quest'affermazione lapidaria segue l'invito rivolto al giovane artista a verificare se dentro di sé è presente quel qualcosa in più, quella scintilla che potrebbe incendiare la sua fantasia e permettergli di ottenere grandi risultati. Per fare ciò, basterebbe che egli si recasse a Napoli per ascoltare i capolavori (?) di Leo, Durante, Pergolesi e Jommelli, e sentire l'effetto che quei suoni provocano su di lui: se la commozione, il trasporto saranno talmente forti da risultare quasi insopportabili, allora egli sarà in grado poi di riprodurre le stesse emozioni e di trasmetterle in futuro al pubblico. Se invece l'ascolto lo lascerà tranquillo, se il piacere ricevuto non sconfinerà nell'estasi, ma resterà su livelli normali, allora è del tutto inutile, anzi offensivo, che egli si dia pena di chiedere cos'è il genio, perchè non lo potrà mai sapere. A questa categoria di musicisti, secondo il provocatorio consiglio finale di Rousseau, non resta altro che «faire de la musique françoise».

In una nota sull'etimologia e sul significato attuale del termine *Génie*, Heinse afferma di condividere l'interpretazione rousseauiana, preferendola ad esempio a quella di Helvétius, che si richiama al latino *gignere* (partorire, generare)[50] o a quella di Baumgarten, secondo cui il genio è «das bestimmte Verhältniß der Erkenntnisvermögen in einem Menschen, das ihn zu gewißen Verrichtungen in ausnehmendem Grade geschickt macht»[51]. Entrambe queste definizioni sarebbero troppo generiche, mentre una terza, probabilmente da attribuire ad un altro dei maestri di Heinse, Friedrich Justin Riedel, è da scartare perchè pretenderebbe troppo dalle capacità umane, ponendo il concetto di genio al di fuori della portata di quasi tutti gli artisti. Secondo Riedel, infatti, sono degni di tal nome solo personaggi come Raffaello, Milton, Klopstock, Swift o Händel, e solo chi riesce ad eguagliare la loro arte potrà essere considerato un genio a tutti gli effetti.

Proseguendo nella discussione, i due protagonisti affrontano altri aspetti importanti della questione. Rousseau è convinto che il grado di genialità in un artista diminuisca con l'età («Je älter ein Künstler wird, je schwächer wird sein Genie, und je geläuterter wird sein Geschmack»)[52], e che i maggiori capolavori di sempre, con rarissime eccezioni, siano stati prodotti in gioventù, ma non sa spiegarsi come avvenga questo fatto, per cui chiede lumi a Jommelli. Nella risposta del compositore viene esposto un principio cardine dell'estetica del secondo Settecento, e in particolare della *Empfindsamkeit*, secondo il quale tra l'artista e il pubblico deve stabilirsi un comune sentire, una *Sympathie* che consente all'opera d'arte di raggiungere il suo scopo. In altre parole, se il poeta o il musicista vuole trasmettere dei sentimenti, delle passioni, deve necessariamente accendere prima il fuoco dentro di sé, o non riuscirà mai ad incendiare gli animi di chi legge o ascolta. Ma la fiamma, l'ardore giovanile si spegne inevitabilmente col passare del tempo, per cui in vecchiaia è impossibile sia infondere vitalità e vigore negli eroi di un poema, di un dramma o di un'opera, sia, di conseguenza, suscitare negli altri emozioni forti. L'identificazione del compositore con i suoi personaggi e il trasferimento a questi di particolari tratti psicologici e stati d'animo, o, secondo una terminologia più appropriata, di determinati 'affetti', che poi a loro volta raggiungono la sensibilità dell'ascoltatore, costituisce uno dei requisiti indispensabili per la buona riuscita di un'opera, e il giovane Heinse sembra avere già molto chiaro questo principio, che poi ribadirà e svilupperà in altre occasioni, compresa la *Hildegard von Hohenthal*: «Der Meister muß sich in den Charakter seiner Personen und deren Leidenschaften versetzen können, und dieß mit Tönen ausdrücken»[53].

Lasciamo da parte per il momento questo punto, e completiamo il discorso sul genio con l'ultima presa di posizione di Rousseau, che si dimostra qui estremamente misogino e maschilista. Egli sostiene infatti che il genio sia assolutamente inconciliabile con la bellezza, specie con quella femminile, e che quindi la donna sia destinata, per natura, ad essere subalterna all'uomo, concedendo tutt'al più che possieda le qualità del buon gusto e della delicatezza. Estendendo di nuovo il discorso all'attualità sociale e politica, il filosofo denuncia con orrore la crescente emancipazione delle donne francesi, sempre più presenti nella vita pubblica e autoritarie tra le mura domestiche, e paventa un pericoloso sovvertimento dell'ordine naturale: «zuletzt wird es noch so weit kommen, daß die Weiber Degen tragen, und den Männern befehlen, wenn sie sie lieben sollen»[54]. A tale inquietante scenario Rousseau contrappone ancora una volta con rimpianto il modello ideale, quello offerto dalla società dell'antica Grecia, dove le donne erano operose e obbedienti, fatte per badare alla casa e concepire i figli, e non per partecipare alle attività collettive (ricordiamo il divieto di calcare le scene o di partecipare, anche come spettatrici, ai giochi olimpici). Il conservatorismo androcentrico di Rousseau è fatto oggetto di una severa critica da parte del 'progressista' Jommelli, che nel corso del dialogo tende sempre di più ad incarnare il pensiero di Heinse. Per il musici-

sta non sono certo la forza, la prestanza fisica a determinare il genio, ma piuttosto la sensibilità, e in questo la donna è indiscutibilmente superiore: «Das Frauenzimmer hat ein ungleich feiner Gefühl, als die Mannpersonen; und ein Genie kann nicht ohne zarte Nerven seyn, und wenn es der größte Held wäre!»[55] . La difesa del genere femminile da parte di Jommelli getta le premesse per una vera e propria esaltazione del gentil sesso, che prenderà sempre più corpo nel prosieguo dell'opera heinsiana e sfocerà nella nascita di dominanti *Machtweiber* come Fiordimona nell'*Ardinghello* o Hildegard von Hohenthal nel romanzo omonimo.

L'altro motivo su cui s'incentra il dialogo riguarda l'essenza della musica e le sue finalità, e qui l'influsso di Rousseau appare ancora più evidente, dato che Heinse fa propri concetti ampiamente sviluppati negli scritti estetici esaminati nei paragrafi precedenti, condividendone impostazione e terminologia. Così l'accento è posto sullo scopo principale della musica, che consiste nella *Erregung der Leidenschaften* (eccitazione delle passioni), e a cui contribuisce in primo luogo la melodia, mentre la componente armonica ricopre un ruolo molto marginale. Le melodie però non sono tutte uguali, bensì variano in relazione al tono generale della lingua che le produce, specie in situazioni comunicative diverse da quelle della conversazione normale: se il parlante tedesco, quando è arrabbiato o eccitato, mantiene più o meno la voce ad intensità ed altezza costanti, l'italiano è in grado di modularla in un'infinità di modi, per cui la capacità espressiva che egli riversa nel canto, in base alla diretta consequenzialità lingua-musica postulata da Rousseau, risulta di gran lunga maggiore. Anche in questo caso, come per l'articolo *Génie*, l'autore attinge a piene mani dal *Dictionnaire de musique*, riportando pressoché integralmente la voce *Accent*, e lo stesso avviene poco dopo, quando sono citati ampi stralci dagli articoli *Chant* e *Mélodie*. Tuttavia per Heinse lo sfruttamento un pò parassitario delle idee altrui non implica automaticamente la loro accettazione incondizionata, anzi si unisce ad una neanche tanto velata smentita, affidata alle parole di Jommelli, di alcuni assunti troppo semplicistici. Ad esempio non è esatto affermare che la melodia deriva direttamente dal discorso parlato, per cui basterebbe far declamare a qualcuno con passione un testo poetico per ottenere, con pochissime modifiche, una splendida aria lirica. In realtà alla nascita di una bella melodia concorrono molti elementi, tra cui il ritmo, la tonalità, la dinamica, la scelta del giusto timbro per l'accompagnamento strumentale, e sta alla bravura del musicista fondere i vari ingredienti in un tutto gradevole e armonioso. Alla domanda di Rousseau sul modo in cui ciò avvenga, su come funzioni cioè il processo creativo che porta a realizzare un brano musicale di grande effetto, Jommelli risponde riallacciandosi a quanto detto prima a proposito dei meccanismi sconosciuti che sottostanno al lavoro del genio, e sottolinea quel *quid* di inafferrabilità, di irrazionalità tipico del fenomeno musicale e così carico di implicazioni per la futura estetica romantica: «Bei der Musik läßt sich selten mehr sagen, als: es hat mir gefallen, oder nicht; ich bin zärtlich geworden, oder wüthend, u.s.f. Man muß hier bloß fühlen,

was schön, was vortrefflich ist»[56]. A differenza di altre arti, la musica non permette di stabilire *perché* una certa combinazione di suoni piaccia o meno, ma consente solo di constatarne, direi empiricamente, l'effetto finale. Corollario fondamentale di questa tesi è che le regole armoniche scritte a tavolino dai teorici servono a poco, al pari di tutta la parte fisico-matematica della musica, utile tutt'al più ai costruttori di strumenti, ma non ai compositori: «Alle Regeln, so man uns in vielen Büchern, in großen und kleinen Generalbaßschulen, in Theorien der Harmonie und Melodie etc. gegeben hat, helfen uns nichts, gar nichts»[57]. Di grande importanza è il deciso rifiuto dell'impostazione matematico-scientifica, di una dottrina musicale basata su sistemi codificati e su aride teorie armoniche e contrappuntistiche che imprigionano la fantasia e impediscono il libero fluire del genio. Bersaglio principale di quest'attacco, che ritroveremo, con toni anche violenti, negli scritti di Wackenroder e Tieck, sono gli 'armonisti', primo tra tutti Rameau:

> Die Regeln der Harmonie, welche in der Natur liegen, sind sehr leicht zu begreifen, die bloße Erfahrung ist dazu hinreichend; und Herr Rameau und hundert andre Systemenmacher hätten sich diese Mühe ersparen können […]. Daß die Oktave sich verhält wie 1:2, und die Quinte wie 2:3 u.s.w. kann den Handwerkern der Instrumente etwas helfen, aber einem musikalischen Genie nicht. Das Ohr ist Richter, und nicht das Verhältniß von 1:2; was geht dieses die Ohren an[58].

Se la posizione assunta da Jommelli nei confronti delle regole e dei fondamenti matematici della musica appare di radicale chiusura, un quarto di secolo dopo il geniale compositore Lockmann, protagonista del romanzo *Hildegard von Hohenthal*, tenterà di operare una sintesi volta a conciliare i due differenti approcci. Significativo è infatti che egli apra la serie delle disquisizioni di carattere musicologico con un lungo monologo sui vari sistemi di temperamento e di accordatura degli strumenti a tastiera e che, nell'elencare le caratteristiche del suono, egli usi l'espressione *reine Musik* (musica pura), quasi a voler sottolineare l'origine fisica dei fenomeni acustici, primo nucleo di ogni costruzione musicale.

La frase «Das Ohr ist Richter» (L'orecchio è il giudice) è, a mio avviso, il succo dell'intero dialogo. Da notare la perfetta coincidenza che si registra con quanto affermato da Herder nel quarto dei *Kritische Wälder*: dato che l'orecchio non può cogliere proporzioni e rapporti matematici, non sono questi che spiegano l'effetto che un suono produce sul nostro sistema nervoso e sulla nostra sensibilità:

> denn so bald es gewiß ist, *daß Ohr, als Ohr kein Verhältnis empfinden kann, und doch im ersten Moment der Sensation, im simpeln Wohllaut, die Basis aller Musik liegt*: so muß unwidersprechlich folgen, daß überhaupt *kein Grundsatz möglich sei, aus Verhältnißen und Proportionen das wahre, erste, ursprüngliche Vergnügen des Ohrs zu erklären*[59].

L'orecchio è sì il giudice, non però in quanto capace di distinguere le relazioni numeriche che intercorrono tra gli intervalli, ma piuttosto perché, secondo la definizione herderiana, la via che porta all'anima passa attraverso l'udito, dei cinque sensi il più intimo e profondo. Sia nel testo di Herder che in quello di Heinse si profila allora una rivoluzione che sovverte la tradizionale gerarchia dei sensi e relega la vista, fino ad allora ritenuta la prerogativa più importante, in una posizione subalterna rispetto all'udito. L'occhio infatti viene considerato adesso un preciso ma freddo osservatore della realtà, uno strumento della razionalità, mentre l'orecchio, pur non possedendo la stessa acutezza, è assai più vicino alla *Empfindung*, anzi ne costituisce la principale porta d'accesso. Di questo cambiamento di prospettiva, fondamentale nel contesto dell'estetica tardo-settecentesca e romantica, si hanno degli echi anche in *Hildegard von Hohenthal*, dove un latente dualismo tra *Auge* e *Ohr* soggiace alla trama e al rapporto che si crea tra i due protagonisti.

Secondo dialogo: *Die Prinzessin****, *Metastasio und die Grazien*. La conversazione prende le mosse dal poemetto di Pietro Metastasio *Le Grazie vendicate*, tradotto da Heinse e da lui posto a introduzione del dialogo. La conoscenza della poesia metastasiana da parte di Heinse è testimoniata, fra l'altro, da una lettera a Gleim del 31/12/1772, risalente cioè al periodo in cui l'autore ricopriva l'incarico di istitutore privato ad Halberstadt, presso la casa del barone von Maßow. In essa si dice che Heinse intratteneva quotidianamente la signora Elisabeth, con la quale coltivava un'affettuosa amicizia, suonando ed analizzando opere su libretti di Metastasio, descritto come uno che conosceva «alle Schlupfwinkel des Theaters» (ogni nascondiglio del teatro), e definito il modello poetico per Wieland in virtù della «süße Musik seiner grazienhafften Sprache» (dolce musica della sua lingua leggiadra). La prima esecuzione delle *Grazie vendicate*, con la musica del compositore veneziano Antonio Caldara (1670-1736), ebbe luogo a Vienna il 28/8/1735, durante le celebrazioni per il compleanno dell'imperatrice. Le circostanze in cui si svolse la rappresentazione, che vide tra le interpreti la giovane Maria Teresa insieme alla sorella Marianne, erano note ad Heinse, che si ispira proprio alla futura sovrana austriaca per il personaggio dell'anonima principessa innamorata della musica, della poesia e di Metastasio in particolare.

Gli echi dello stile galante e rococò e della poesia anacreontica caratterizzano, come detto, gli esordi letterari heinsiani, e sono oltremodo evidenti in questo dialogo, la cui ambientazione idillico-pastorale presenta tutti gli ingredienti classici del *locus amoenus*: la scena si svolge infatti all'aperto, in un giardino o boschetto tappezzato di rose, popolato dagli usignoli e rinfrescato da soavi zefiri. In mezzo al fogliame, a stretto contatto con la natura, quasi a formare un tutt'uno con essa, vi è il poeta, anzi il principe dei poeti, degno partner dell'aristocratica fanciulla che gli si avvicina, bramosa di scoprire il componimento che sta prendendo forma sotto le sue mani. Il ruolo assegnato da Heinse alla nobildonna, colta, emancipata e perfettamente in grado di sostenere una conversazione di così alto li-

vello intellettuale, lascia intravedere la futura valorizzazione dell'universo femminile da parte dello scrittore, sebbene in questo testo l'evoluzione sia ancora parziale. Infatti, mentre Hildegard von Hohenthal mostra una notevole maturità e nessun timore reverenziale verso i suoi interlocutori maschi e più anziani, dominando le discussioni con grande disinvoltura e stupendo tutti per l'acutezza delle osservazioni, la principessa assume, nonostante la giustezza delle sue riflessioni, un atteggiamento più passivo, lasciandosi edurre dal grande Metastasio.

La lettura dei versi delle *Grazie vendicate* ad opera della principessa è ovviamente solo il pretesto per una riflessione più generale, che riguarda le caratteristiche della lingua italiana, la cui superiorità appare indiscussa: «Die italienische Sprache hat etwas übermenschliches in ihrem Tone, was göttliches, welche alle andere Sprachen nicht haben»[60]. Il confronto con il tedesco è impietoso: «Nur mit der italienischen Sprache kann man ein solches musikalisches Gemälde machen. Ihr armen Deutschen! Dieses in eurer Sprache auszudrücken, ist Unmöglichkeit!»[61]. Mutuato da Rousseau, ritorna con forza il tema della musicalità connaturata alla fonetica e al lessico dell'italiano, caratteristica che consente ai compositori di trasporre in musica senza sforzo un testo poetico. L'elogio della nostra lingua si unisce all'ammirazione per i cantanti italiani, che, com'è noto, erano i migliori e i più richiesti a livello internazionale, soprattutto nelle voci di soprano, dove era sorta una forte concorrenza fra donne e castrati. Ma se su tale predominio dell'Italia nel canto le opinioni degli esperti e degli appassionati erano pressoché unanimi, da più parti si osservava che lo svantaggio dei tedeschi avrebbe potrebbe essere almeno parzialmente colmato se l'educazione musicale in Germania fosse stata migliore, cioè se anziché preoccuparsi solo delle orchestre si fosse dato maggior spazio alla cultura della vocalità. Di tale avviso è ad esempio Schubart:

> Wenn Deutschland einmal aufmerksam darauf wird, die Singgenie's zu wecken; wenn es die Eigenschaften des wahren und großen Gesangs ganz durchstudirt; wenn die Fürsten nicht blos glänzende Orchester anlegen, sondern auch Singschulen anzuordnen beginnen, so läßt sich für deutschen Gesang alles erwarten[62].

La scarsità di belle voci sul territorio tedesco sarebbe dunque, in parte, da imputare alle scelte sbagliate di principi e regnanti – una critica analoga viene espressa da Hildegard nel corso di una delle tante discussioni che animano il romanzo – che trascuravano l'insegnamento del canto, investendo risorse unicamente nel mantenimento delle orchestre di corte.

Rispetto al primo dialogo, il secondo si addentra molto di più in questioni estetiche specifiche, inerenti all'opera e ai suoi aspetti formali, al rapporto tra melodramma e tragedia, al ruolo del librettista e del compositore. Già nella prima metà del Settecento l'opera italiana aveva raggiunto diffusione europea, con l'unica eccezione della Francia, e di questo straordinario successo fu artefice soprattutto Pietro Metastasio, i cui ventiset-

te libretti furono musicati in complesso oltre ottocento volte. Seguendo le orme di un altro poeta cesareo, Apostolo Zeno, Metastasio modificò la struttura e il carattere del melodramma, purificandolo dalla complessa macchinosità barocca, eliminando l'intrusione dell'elemento comico nel genere serio, e rispondendo così alle nuove esigenze di razionalità, naturalezza e buon gusto. Dal punto di vista formale le novità più salienti da lui introdotte furono lo spostamento dell'aria alla fine della scena (con recitativo iniziale) e la perfetta distribuzione delle parti tra i vari personaggi, tra i quali i più importanti dovevano eseguire ogni tipo di aria, ma nessuno poteva cantarne due consecutive, che peraltro non potevano essere caratterizzate dallo stesso stile. I legami essenziali che sorreggono le vicende dei melodrammi metastasiani mettono in risalto specialmente le virtù dell'amicizia, della fedeltà, dell'eroismo, concetti che prevalgono sui sentimenti amorosi. Le trame sono sviluppate in modo da far convergere tutte le linee d'azione sulla catastrofe finale del terzo atto, che sfiora la tragedia (ma eventuali atti truculenti avvengono sempre fuori scena), per scomporsi poi nel lieto fine. Inoltre, quasi sempre un re o un principe è arbitro dei destini degli altri personaggi, e un suo atto di magnanimità ha funzione risolutiva nel momento culminante della conclusione del dramma. Si voleva così contemporaneamente evidenziare ed omaggiare la monarchia e tutti gli altri istituti assolutistici come perno della società e garanzia di una politica stabile: ideologia figlia dei principi della società dell'epoca, che focalizzava ogni sforzo, tranne alcune piccole minoranze intellettuali, per preservare lo *status quo* politico. In conclusione, dalla regolamentazione metastasiana nasce, per citare il musicologo Piero Mioli, un equilibrio complessivo che «addita una visione del mondo statica, rispettosa delle regole e dei gradi sociali, imbevuta di un idealismo che è immediatamente morale»[63].

La disciplina che Zeno e Metastasio imposero al melodramma non fu tuttavia integrale e definitiva, sia perché questo rimase comunque soggetto ad adattamenti occasionali e agli interventi personali dei cantanti, sia perché la riforma di Gluck, attuata a partire da *Orfeo ed Euridice* (1762) cambiò di nuovo l'assetto generale dell'opera, collocando le arie nel corso della scena a seconda delle occasioni (e non tutte alla fine come faceva Metastasio), non rispettando più il principio di equa suddivisione delle parti e inserendo numerosi cori funzionali all'azione teatrale. Gluck fu sicuramente uno dei compositori più apprezzati da Heinse, come dimostra l'ampio spazio dedicato alla discussione di alcune sue opere nella seconda parte della *Hildegard*, ma all'epoca dei *Dialogen* non vi è ancora traccia del successivo interesse nei confronti del musicista tedesco, interesse che comunque non raggiunse mai i livelli di ammirazione tributata agli italiani.

Il punto di riferimento è dunque Metastasio, esaltato dalla principessa soprattutto per la grande musicalità della sua lingua, che facilita enormemente il lavoro dell'operista: «In Ihren Arien sind Sie unübertrefflich! Sie sind so musikalisch, daß die Erfindung der Melodie dem Komponisten gar nicht schwer werden kann!»[64]. Se poesia e musica, come dice Herder, erano

«unzertrennliche Schwestern», sorelle inseparabili, il compito del librettista e del compositore dev'essere quello di ripristinare il binomio, in modo che le due entità che lo formano non siano più distinguibili: «man muß weder Poesie noch Melodie besonders unterscheiden können, sie müssen ineinander verschmelzen, zusammenfließen»[65]. Per raggiungere tale scopo è indispensabile una strettissima collaborazione e unità d'intenti:

> Dichter und Tonkünstler müssen beide einerlei Endzweck haben: der Dichter darf nichts in seine Handlung bringen, das der Tonkünstler nicht bearbeiten kann, und der Tonkünstler darf nicht durch den Pomp und das leere Geräusch seiner Musik die Handlung unterbrechen, oder das Interesse derselben vermindern[66].

In particolare il poeta deve eliminare dal testo di un'aria tutto ciò che non è sentimento e passione, perché la musica non è in grado di esprimere la razionalità, sia essa fatta da pensieri, sentenze o battute di spirito. Le parti concettuali del discorso, comunque necessarie per lo svolgimento dell'azione drammatica, devono essere confinate nei recitativi, mentre l'intera gamma degli affetti, dall'amore alla gelosia, dalla collera al terrore, viene riservata alle arie e ai cori. In questo modo il canto assume anche la funzione di abbellire, di migliorare la qualità dei suoni prodotti quando, parlando normalmente, una persona si trova in uno stato d'animo alterato, dato che in certe situazioni il tono della voce risulta aspro e sgraziato. Al principio d'imitazione del modello offerto dalla natura, canone fondamentale dell'epoca in campo estetico, si unisce dunque, secondo i dettami winckelmanniani e neoclassici, l'elaborazione personale dell'artista che porta ad idealizzare il soggetto al fine di raggiungere bellezza e gradevolezza:

> Der Dichter macht die Natur vollkommner, und der Tonkünstler vervollkommnet sie noch mehr […]. Der Gesang ist weiter nichts als eine bis zur höchsten Vollkommenheit gebrachte Rede. Die unharmonischen Töne der gewöhnlichen Aussprache sind harmonisch worden![67]

Questo comune lavoro di perfezionamento da parte di poeta e musicista, se ben realizzato, conduce ad un enorme potenziamento delle capacità espressive, e fa sì che il melodramma diventi il genere artistico più completo, superiore sia alla tragedia che alle forme più semplici di musica vocale. Il concetto è ribadito più volte in modo molto chiaro:

> Eine vortreffliche Oper ist das hohe Meisterstück der dramatischen Kunst […]. Der vortreffliche Gesang, mit einer vortrefflichen Aktion verbunden, muß wohl mehrere Wirkungen hervorbringen, als Gesang allein, oder als Gesang mit der Aktion verbunden, welche zu einem Liedchen erfordert wird […]. Daher kömmt es, daß eine Arie hundert-

> mal mehr das Herz empfindlicher Zuhörer erschüttert, wenn sie gesungen, als wenn sie in einer Tragödie nur deklamirt wird[68].

Essenziale rimane il fatto che la *Vervollkommnung*, il perfezionamento di cui sono artefici librettista e compositore si mantenga entro certi limiti e non vada a intaccare la naturalezza e il rispetto per il modello originale. La principessa solleva la questione citando un rimprovero che viene mosso frequentemente all'opera moderna, quello di essere artificiosa e inverosimile, soprattutto perché è ridicolo vedere sulla scena eroi indomiti o spietati condottieri cantare le loro gesta in falsetto, accompagnati da una delicata melodia. Metastasio risponde che la totale verosimiglianza in una rappresentazione teatrale, come in altre forme d'espressione, è impossibile, ma che tuttavia si può tentare di avvicinarsi il più possibile alla realtà che si vuole riprodurre e centrare il vero scopo dell'arte: l'illusione. Il pubblico è portato a emozionarsi per la vicenda solo se crede di vedere sul palcoscenico i personaggi reali (il vero Alessandro, la vera Didone, il vero Ercole), e per ottenere quest'effetto il poeta deve cogliere ogni minima sfumatura del loro carattere, mentre i cantanti devono mostrare grandi capacità di recitazione e una notevole somiglianza fisica con gli eroi che interpretano. Attraverso la cura scrupolosa dei dettagli e il rispetto totale per il modello, si riesce a cancellare ogni residuo di artificiosità: «Wo Natur ist, kann der Dichter und Tonkünstler die Unwahrscheinlichkeit leicht aus den Köpfen der Zuhörer hinwegzaubern»[69]. Il concetto di 'natura' è per Heinse molto vasto, e si estende dai regni minerale, vegetale e animale attraverso i fenomeni atmosferici fino ad abbracciare l'essere umano nella sua interezza, fatta di sensi e raziocinio. Ed è proprio l'indole dell'uomo che deve essere raffigurata in teatro senza limiti né manipolazioni, per evitare che i personaggi perdano la loro dimensione terrena e risultino figure vuote, astratte. Così si esprime la principessa alla fine del dialogo:

> Die menschliche Natur muß beybehalten werden […]. Man darf freilich seine Helden nicht zu Göttern erhöhen, ihnen die Menschlichkeit ausziehen; man muß ihnen nicht allein erhabnen Adel, sondern auch Zorn, ausschweifende Liebe, und andere menschliche Leidenschaften geben. Sie müssen Blut und Nerven haben[70].

Riassumendo, si può dire che l'idealizzazione, l'abbellimento della natura propugnati da Heinse non vanno nella direzione della forma classica, dell'ordine, dell'armonia, con la conseguente eliminazione o attenuazione di tutto quanto può risultare eccessivo, forte, sgradevole. Si tratta piuttosto di un potenziamento della natura, che nel caso della musica si riferisce soprattutto alla natura umana, di cui devono esser messi in risalto tutti i sentimenti, tutte le passioni, anche le più violente. Senza oltrepassare i limiti della *Sinneserfahrung* (esperienza sensoriale), e rimanendo dunque fedele alla sua visione materialistica, Heinse punta sulla valorizzazione delle potenzialità inespresse della natura, come osserva Manfred Dick:

> Die Verwandlung der Natur bleibt innerhalb der sinnlichen Natur. Sie greift auf deren angelegte, aber nicht entfaltete Möglichkeiten zurück. Zugleich überschreitet sie auch die vorliegende Natur, indem sie die verhinderten Möglichkeiten zur vollen Entfaltung bringt[71].

Non c'è niente di ultraterreno, di extrasensoriale in tutto questo, anzi Heinse ribadisce più volte che l'artista deve conoscere bene quello che vuole riprodurre, deve avere una padronanza totale dell'oggetto da rappresentare. Per il musicista quest'oggetto ha tre dimensioni: le note, l'animo umano e l'effetto che le prime hanno sul secondo, e dall'incontro dei vari elementi nasce la musica, che ha come obiettivo non solo la *Erregung* ma anche la *Steigerung der Leidenschaften* (accrescimento delle passioni). Tale concetto è da intendersi riferito sia ai personaggi dell'opera lirica, «Ideale von vollkommenen Menschen» (ideali di uomini perfetti), perfetti non perché privi di ogni debolezza o in grado di dominare gli istinti, bensì, al contrario, capaci di dare libero sfogo a tutta la propria personalità, sia riferito allo spettatore, il quale vive un potenziamento, un'elevazione delle sue capacità di provare emozioni.

Una bella opera è dunque, secondo le parole di Metastasio, l'apice dell'arte drammatica, ed è interessante che il confronto venga fatto non tanto sul piano sincronico quanto su quello diacronico. Ponendosi al di fuori del dibattito che vedeva contrapposti i francesisti, sostenitori del teatro classico di Racine e Corneille, e gli anglisti, fautori di un rinnovamento nel segno di Shakespeare, Heinse rapporta il melodramma al modello antico e lo considera superiore alla tragedia greca, polemizzando con i suoi connazionali che pensano il contrario («die abstrakten kalten deutschen Köpfe», le fredde, astratte teste tedesche). Il paragone si regge sul fatto che il teatro greco viene visto come espressione artistica globale, fusione di recitazione danza e musica, e proprio quest'ultima è, nella visione di Heinse, la componente più debole, a causa dell'inferiorità tecnica degli strumenti:

> Die musikalischen Instrumente der Griechen waren um sehr viel unvollkommner, als die unsrigen […]. Ich glaube aber nun daraus den Schluß machen zu können, daß unsre Musik um so viel vollkommner ist, als unsere Instrumente die Griechischen übertreffen. Wenigstens ist die Instrumentalmusik um so viel vollkommner[72].

Se la relazione diretta tra grado di perfezione degli strumenti e livello dell'espressione musicale fa segnare un netto vantaggio per la civiltà moderna a scapito di quella antica, nel campo della musica vocale la differenza è più sfumata, ma rimane comunque a favore dei moderni: «Ihr Gesang war schöne Natur, und unser Gesang ist verschönerte Natur»[73]. A differenza di Rousseau, Heinse non crede che il progresso della storia abbia determinato un imbarbarimento, una degenerazione della musica e una corruzione dell'originaria purezza del canto. Nel contrasto tra *naiv* e *sentimentalisch* Heinse sembra propendere decisamente per il secondo

termine, dato che il concetto di *Verschönerung* (abbellimento) della natura viene sfrondato da ogni residuo di artificiosità e caricato di una valenza positiva, legata alla bravura tecnica e al gusto per l'ornamentazione sfoggiato dai cantanti.

In conclusione, vorrei riassumere i punti principali in cui si articola il dialogo, a mio avviso il più denso di contenuti:

1. la lingua italiana è superiore alle altre in virtù della sua intrinseca musicalità che permette al compositore di trovare senza sforzo la melodia adatta per accompagnare un'aria o un qualsivoglia testo poetico;

2. l'opera rappresenta il vertice dell'arte drammatica, superando la commedia e la tragedia, perché la combinazione di parola e musica suscita nello spettatore un effetto molto più intenso e tocca le corde più profonde della sua anima;

3. per ottenere quest'effetto è necessario che librettista e compositore operino in totale sintonia, nel rispetto delle reciproche competenze e senza creare difficoltà al collega. Il fine ultimo della loro cooperazione è il ripristino della perduta armonia di *Musik* e *Sprache*;

4. lo scopo della musica, e principalmente della musica vocale, è quello di illustrare le passioni umane. Rimanendo fedele al principio d'imitazione della realtà, ma aggiungendo il proprio intervento personale, l'artista (poeta e musicista) abbellisce, perfeziona il modello arrivando ad una *Steigerung der Leidenschaften*.

Terzo dialogo: L'ultimo dei *Musikalische Dialogen*, forse il più debole dal punto di vista del valore letterario, è quello dove gli aspetti tecnici ed estetici del dibattito musicale passano in secondo piano per lasciare ampio spazio a riflessioni di carattere sociale e morale. In quest'ottica mi sembra però riduttivo definire il titolo *Über musikalische Bildung* (Sull'educazione musicale) soltanto una «ironische Verharmlosung» (minimizzazione ironica) dietro cui si cela un attacco frontale contro le istituzioni politiche e religiose, come sostiene Manfred Dick[74], perché in effetti non solo di questo si tratta. Semmai si può dire che il tema specifico dell'educazione musicale offre lo spunto ad Heinse per allargare il discorso ad altri ambiti e sferrare delle critiche anche aspre, essenzialmente rivolte in due direzioni: verso il sistema educativo delle scuole tedesche, obsoleto e sbagliato perchè ostacola lo sviluppo naturale dei giovani, e verso la religione cristiana, colpevole di diffondere false credenze e inutili paure in nome di un Dio la cui esistenza non è razionalmente dimostrabile.

Protagonisti del brano sono due studenti di musica i cui nomi richiamano alla mente il culto della natura e l'aggressività selvaggia del mondo animale, Waldmann (uomo dei boschi) e Löwe (leone). Perfetti esponenti dello spirito audace e battagliero dello *Sturm und Drang*, essi rappresentano la rivolta giovanile contro la pedanteria e l'inutilità dei metodi d'insegnamento, e si fanno promotori di un tipo di educazione naturale ispirata chiaramente all'*Emilio* di Rousseau, basata sulla prevalenza della pratica rispetto alla teoria e su una netta differenziazione degli indirizzi didattici.

Ai giovani si contrappone la figura del *Cantor*, loro maestro nonché rigido custode e difensore della tradizione in campo musicale, pedagogico e religioso, la cui austerità è inconciliabile con il desiderio di cambiamento totale di Waldmann e Löwe. Completano il quadro con la loro fugace presenza tre graziose fanciulle, simbolo di seduzione e del connubio tra musica e sensualità, che, dopo aver pregato i due giovani di eseguire un brano per loro, escono di scena frettolosamente, forse intimorite dall'improvvisa apparizione del Cantor. Sulle prime lo scontro sembra caratterizzarsi come una vivace discussione in cui si confrontano differenti gusti musicali, ma in realtà esso finisce ben presto per estendersi ad altri argomenti e generare, usando un'espressione oggi molto di moda nel gergo della politica, un 'muro contro muro' che mette di fronte, senza possibilità di mediazione, due modi di pensare e vedere le cose totalmente antitetici. La disputa nasce dal rifiuto dei due studenti di imparare un brano che il maestro gli ha assegnato, una «abscheuliche Kirchenarie» (spaventosa aria da chiesa) dal testo inquietante e ammonitore: «Verfolgt nur, ihr Teufel, die gläubigen Seelen, / bemüht euch, dieselben recht ängstlich zu quälen, / Ja zeigt die Begierde mit feuriger Wuth / Und brennt sie mit Schwefel und pechichter Gluth»[75]. Al suo posto viene eseguita la versione musicale della poesia *Ein Traum* (Un sogno) di Johann Peter Uz, scelta non certo casuale e importante per due motivi: primo perchè evidenzia il contrasto che sta al centro del dialogo e di tutto il pensiero heinsiano, quello tra eros e morale religiosa, tra senso del peccato e libero godimento sensuale; secondo perché il contenuto assume, anche in questo caso, un carattere anticipatorio, alludendo al principale *Leitmotiv* del romanzo *Hildegard von Hohenthal*. I versi di Uz descrivono infatti la dolce visione di una fanciulla al bagno da parte del suo amante, che la osserva attraverso il fogliame: «Da sah ich durch die Sträuche / Mein Mädchen bei dem Teiche, / Das hatte sich zum Baden / Der Kleider meist entladen, / Bis auf ein untreu weiß Gewand, / Das keinem Lüftchen widerstand»[76]. Il testo rimanda a una delle scene iniziali della vicenda di Hildegard, in cui la bellissima protagonista si rinfresca nuotando completamente nuda nello stagno mentre il maestro di cappella Lockmann la osserva da lontano con un cannocchiale. In seguito alla sconvolgente esperienza, l'aitante musicista elegge la nobildonna a musa ispiratrice delle sue opere ma vede frustrati, per la fermezza di lei, i reiterati tentativi di sedurla. L'ardente desiderio di Lockmann scaturito dall'immagine della «nackte, badende Gestalt» (figura nuda al bagno) è destinato a rimanere inappagato, dato che gli incontri tra i due giovani proseguiranno solo a livello di lezioni di musica, così come l'irresistibile carica erotica della ragazza potrà essere da lui goduta solo attraverso la sua voce meravigliosa.

Tornando al dialogo, il Cantor liquida la poesiola di Uz come «anakreontische Tändeleyen» (frivolezze anacreontiche) che niente hanno a che fare con la vera musica sacra, e lo stesso sprezzante giudizio è riservato al brano strumentale che gli allievi accennano subito dopo. Si tratta di un trio del semisconosciuto tedesco Filz, presumibilmente tratto dalle *Six sonates en*

Trio pour Clavecin, Violon et Basse op. 4, che il maestro definisce «Flittergold» (orpello, fronzolo) e del quale critica la povertà armonica, giudizio evidentemente condiviso da altri musicologi in quegli anni:

> Jetzt nehmen die Sachen von Heiden, Toeschin, Cannabich, Filz, Pugnani, Campioni, sehr überhand. Man darf aber nur halber Kenner seyn, um das Leere, die seltsame Mischung vom comischen und ernsthaften, tändelnden und rührenden, zu merken, welche allenthalben herrscht. Die Fehler gegen den Satz [...] und meistentheils eine große Unwissenheit des Contrapunkts, ohne die noch keiner ein gutes Trio gemacht hat, sind in allen diesen sehr häufig[77].

Il trio di Filz va nettamente contro l'idea di musica del Cantor ed espressa da questo scambio di battute tra lui e Waldmann: «Ihr jungen Leute seht doch auf weiter nichts, als auf schöne Larven; auf das Wesentliche der Musik kommt ihr niemals.» – «Was halten Sie denn für das Wesentliche der Musik?» – «Die Regeln des Contrapunktes, oder den ganzen Generalbaß. Wer diese einmal versteht, der hat die ganze Musik inne»[78]. Nel riprendere la discussione che aveva caratterizzato il primo dei *Dialogen*, Heinse assegna al Cantor la parte che Rousseau aveva dato a Rameau, quella cioè dell'arido teorico, convinto che che l'essenza della musica risieda nelle regole del contrappunto e dell'armonia, mentre un simile approccio è rifiutato con decisione dagli studenti:

> Mit entzückenden Gedichten der Griechen, der Italiener und Franzosen muß man sein Genie begeistern, und nicht mit Regeln! [...]. Wer ein guter Tonkünstler werden will, muß sich erst seinen Geschmack durch die Meisterstücke von musikalischen Genieen bilden. Man muß die unsterblichen Werke eines Pergolesi, Jomelli, Graun, Filz und dergleichen Männer studiren[79].

A parte l'assai discutibile elenco dei nomi, eletti con buona dose di esagerazione al rango di 'genio', quello che conta nella replica di Waldmann e Löwe è la proposta di un metodo di apprendimento musicale completamente diverso, basato sull'ascolto e l'imitazione allo scopo di affinare l'orecchio e la sensibilità, e non sulla meccanica ricezione e riproduzione di nozioni astratte. Potremmo dire, usando una terminologia filosofico-scientifica, che al posto del metodo deduttivo viene promosso quello induttivo, in cui attraverso l'esperienza del particolare si arriva alla conoscenza del generale e non viceversa. Modello di questo tipo di educazione 'imitativa' è, ancora una volta, la civiltà greca, culla del sapere:

> Ihre Dichter und Tonkünstler machten sie weise, nicht ihre Philosophen. Könnte man dies nicht auch in Deutschland einführen, und statt der Kirchenstücks-Arien, Motetten und dergleichen Zeug, die vortrefflichen Gesänge eines Hagedorns, Uzens, Gleims, Weisens und dergleichen, in unsern Schulen den Schülern und den Mädchen lehren?[80]

Heinse però non si limita qui a celebrare il mito dominante della Grecia classica, ma compie, seppure di sfuggita e senza approfondire più di tanto, un'operazione che, traendo origine dai nuovi stimoli letterari provenienti dalle altre letterature europee e dall'influsso di Hamann e Herder, si inquadra nell'atmosfera culturale dell'incipiente *Sturm und Drang*. L'immagine trasfigurata del popolo greco, che aveva stabilito un rapporto strettissimo con la musica grazie all'ascolto diretto delle melodie che accompagnavano i versi di Saffo, Anacreonte e Pindaro, viene infatti accostata alla rievocazione, non meno idealizzata, degli usi e costumi in voga presso gli antichi popoli germanici, dei quali si esaltano la «Unschuld der Sitten» (innocenza dei costumi) e le «jugendliche Freuden» (piaceri giovanili)[81]. L'autore si abbandona ad un ricordo nostalgico dei tempi in cui ai bambini venivano insegnati i canti dei bardi, mentre ragazzi e ragazze danzavano nei boschi con il capo ornato di ghirlande variopinte. Da quell'epoca felice per il popolo tedesco sarebbe poi iniziata un'inesorabile decadenza, un'involuzione culturale dovuta all'affermarsi di un'etica del proibito, di una morale bigotta che penalizza soprattutto i giovani, privandoli dell'esperienza dell'amore e del piacere: «Wir jungen Leute sollen gar keine Lust mehr haben, kein Vergnügen genießen. Wir sollen nicht eher küssen, bis wir im Ehebette – mit Erlaubnis, Herr Cantor – liegen»[82]. Ritorna dunque la contrapposizione rousseauiana tra l'*homme naturel* e il *citoyen*, ma qui la differenza principale che separa le due condizioni consiste soprattutto nella perdità della libertà sessuale, grave menomazione dell'uomo moderno e sintomo di un più ampio disagio sociale. Da questa constatazione nasce un sentimento di rivolta, intesa non tanto come fermento prerivoluzionario, come sollevazione del terzo stato contro l'*ancien régime*, quanto piuttosto come desiderio di svecchiamento della classe politica, di ribellione giovanile nei confronti della gerontocrazia che detiene il potere e a cui è demandato il compito di formare i ragazzi. Heinse manifesta, per bocca dei due studenti, il suo disgusto verso l'educazione rigida e soffocante ricevuta durante l'infanzia e proseguita con le squallide esperienze pedagogiche del liceo e delle università di Jena ed Erfurt (1766-68). L'autore traccia, sia pur vagamente, il disegno utopistico di una società ideale, non lontana da quella fondata da Ardinghello e i suoi seguaci sulle isole dell'arcipelago greco, che viene descritta attraverso i sogni ad occhi aperti di Waldmann. Il giovane immagina prima di viaggiare verso il favoloso Oriente, in Persia e in Circassia, dove troverà una splendida ragazza da portare in Germania e con la quale potrà dilettarsi per tutta la vita suonando il clavicembalo e ascoltandone la magnifica voce da sirena. In un'altra visione, egli indossa le vesti di un grande condottiero come Carlo Magno o Carlo V, conquista un'infinità di territori e fonda un grande impero, la cui amministrazione è affidata a personalità di altissimo valore intellettuale. Ogni settore economico (agricoltura, manifatture, commercio), nonché la vita culturale, sarebbe così gestito solo da grandi saggi e filosofi, mentre la religione verrebbe semplificata e ridotta a principi elementari e comprensibili da chiunque. Alcuni studiosi

hanno attribuito ad Heinse una convinta fede repubblicana e aspirazioni di lotta rivoluzionaria, ma a me sembra evidente che lo stato fantastico vagheggiato dall'autore, dove regnerebbero pace e prosperità e tutti i cittadini sarebbero liberi e felici, non si configura come una repubblica, ma piuttosto come una monarchia illuminata, ispirata semmai a Federico II di Prussia o alla nazione politicamente più avanzata dell'epoca, l'Inghilterra. In ogni caso, una volta stabilito che si tratta di un'utopia improntata, più che ad un preciso e articolato progetto politico, a fondamenti di carattere estetico, è importante sottolineare che la premessa fondamentale del cambiamento dev'essere la riforma del sistema pedagogico. Il ragionamento di Heinse è di una semplicità disarmante: dato che l'obiettivo di un popolo è la felicità, e che i giovani rappresentano il futuro di ogni nazione, bisogna insegnare alle nuove generazioni a vivere felici:

> Die Auferziehung der Jugend ist die Quelle, woraus das Glück und Unglück der Nation fließt, nachdem sie gut oder schlecht ist [...]. Die Auferziehung besteht also in weiter nichts, als die Jugend zu lehren, wie sie glückselig leben soll. Man muß ihr also lehren, was Glückseligkeit ist, und welche Mittel man dazu anwenden muß, sie zu erlangen, und welche Hindernisse aus dem Weg müssen geräumt werden[83].

Quali sono questi ostacoli che devono essere rimossi dalla via che conduce alla felicità? Sono le paure inculcate nelle menti dalla dottrina cristiana, paure di condurre una vita immorale, segnata dal peccato, che terminerà con il castigo divino e la dannazione eterna, una prospettiva a cui fanno riferimento le parole dell'aria che il Cantor ha assegnato ai suoi allievi. Come osserva giustamente Manfred Dick, ci troviamo di fronte ad una reinterpretazione da parte di Heinse dei concetti tradizionali di 'Paradiso' e 'Inferno', visti non come regni dell'aldilà, ma come concrete possibilità di esistenza su questa terra, legate rispettivamente alla gioia e al «sinnlicher Lebensgenuß» (godimento sensuale della vita) da un lato e alla solitudine, alla mancanza dell'amore e del piacere dall'altro (in questo senso è ovvio che l'esempio più lampante di infelicità, secondo Heinse, è dato dalla condizione dei monaci e delle suore, privati del bene più prezioso al mondo, il rapporto fisico con gli altri esseri umani). La condizione paradisiaca a cui si riferisce Heinse è da ricondurre all'Elisio dei Greci, inteso non come il regno dell'Ade in cui soggiornavano le anime beate bensì, secondo una tradizione più antica, come un luogo meraviglioso agli estremi confini della Terra dove venivano spediti alcuni fortunati in virtù della loro parentela con gli dei (ad esempio Omero, nel quarto canto dell'*Odissea*, narra che Menelao fu mandato nell'Elisio in quanto sposo di Elena e genero di Zeus). A tali privilegiati era concesso dunque di condurre un «götterähnliches Dasein» (un'esistenza simile agli dei), dedito all'amore, al vino, al gioco e alla danza, tutti piaceri che sono stati demonizzati o bollati come immorali nel corso dei secoli dal Cristianesimo, e che invece la religiosità dei Greci non condannava, anzi esaltava come quintessenza

della felicità: «Die Glückseligkeit, welche die mehrsten Griechen für die wahre hielten, bestand in einem weisen Genuß der Wollüste»[84].

Ho già fatto riferimento all'evidente influsso dell'*Emilio* per quanto riguarda il modello pedagogico illustrato da Heinse, mirato a favorire uno sviluppo naturale del bambino e dell'adolescente, a cui contribuiscono in buona misura anche l'esercizio fisico volto ad irrobustire il corpo e l'apprendimento di uno o più lavori manuali. Compito dell'educatore non è indottrinare il bambino, ma lasciare che egli impari autonomamente, traendo insegnamento diretto dalle cose e dalle proprie esperienze, in modo che possa avere una crescita spontanea, non mediata da fattori esterni degeneranti. Tali elementi di disturbo, che costituiscono l'influenza negativa della società, sono da ricercare, per Heinse, nell'insegnamento della religione cristiana, che instilla timori e angosce ingiustificate, minando alla radice la possibilità di un'esistenza libera e serena. La critica della morale cristiana, uno dei pilastri su cui si fonda il pensiero occidentale, è un punto centrale del dialogo, e rimanda, per la somiglianza dei toni e del linguaggio, al filosofo 'distruttore' per eccellenza, Friedrich Nietzsche. Heinse usa termini che saranno poi quelli nietzscheani nell'attaccare il cristianesimo, definito la religione degli ultimi, dei deboli, e nello sgombrare il campo da ogni illusione metafisica, da ogni falsa credenza per esaltare l'esistenza terrena e il *Lebensgenuß*. Oltre al comune atteggiamento negativo verso la secolare tradizione filosofico-religiosa, il legame che unisce Heinse e Nietzsche si estrinseca anche nell'immagine della grecità che emerge dal testo e che evidenzia la riscoperta del lato fino ad allora quasi completamente trascurato della civiltà ellenica, quello dell'estasi vitalistico-erotica in cui l'uomo si libera di ogni barriera, della gioia di vivere motivata dalla sensazione di trovarsi in armonia con la natura e il cosmo ed esternata nelle forme rituali della danza e del Baccanale. Alcuni studiosi di Heinse si sono soffermati proprio su questi aspetti, individuando nel tema del dionisiaco il filo che lega l'autore dell'*Ardinghello* a Nietzsche, passando per un altro grande della poesia tedesca: Hölderlin[85]. Certo è che quest'ultimo abbia nutrito una profonda ammirazione per Heinse, tanto da arrivare a definirlo «mein ehrlich Meister» (il mio onorato maestro), da scegliere la figura di Ardinghello come modello per il romanzo *Hyperion* e da dedicargli l'elegia *Brot und Wein* (1800), in cui la notte del presente è descritta come fase di passaggio tra l'antica e tramontata era degli dei e il futuro avvento dell'ultimo di essi, il *kommender Gott* che riunisce in sé le caratteristiche di Cristo e Dioniso. Naturalmente il punto di contatto tra i due autori è rappresentato dall'amore per la Grecia, patria ideale della libertà in contrasto con la prigione tedesca, ma, anche prescindendo dalle abissali differenze di spessore poetico, l'approccio al mondo ellenico è sostanzialmente diverso. L'opera di Hölderlin si nutre del confronto costante con la realtà degli avvenimenti epocali contemporanei, è determinata dall'alternanza di entusiasmo e sfiducia provocata nell'animo del poeta dalla Rivoluzione Francese e dalle varie fasi delle guerre napoleoniche, dalla terribile delu-

sione che nacque quando risultò chiaro che i nuovi germogli di democrazia ed uguaglianza, peraltro già appassiti al di là del Reno, non sarebbero attecchiti in terra tedesca. In questo senso la Grecia antica, accostata alla Francia rivoluzionaria, offre la speranza della palingenesi, il modello di riferimento da adottare e trapiantare in Germania, che nell'immaginario hölderliniano viene trasfigurata in una nuova Ellade. Nell'opera di Heinse invece, specialmente nell'*Ardinghello*, manca ogni legame dialettico tra il mitico scenario greco e il mondo tedesco, e l'estetismo finisce per prevalere, sia pure nella sua dimensione più nobile, sulle istanze di effettivo rinnovamento politico e sociale. La fuga nell'arcipelago delle Cicladi, ancorché finalizzata alla fondazione di una nuova repubblica ricalcata sul modello greco, finisce per assumere un accentuato aspetto arcadico, sostanzialmente estetico-evasivo, confermando in definitiva quella prospettiva di inazione, di sintesi tra idillio e *Ferne* che caratterizza, al di là delle intenzioni, l'atteggiamento del mondo intellettuale tedesco dell'epoca nei confronti della contemporaneità storica. Tuttavia questo discorso vale soprattutto, giova ripeterlo, per gli sviluppi successivi del pensiero di Heinse: nel terzo dei *Dialogen* l'autore sembra ancora abbastanza lontano dal rifugiarsi nell'utopia e prova a proporre soluzioni concrete, per quanto improbabili, al fine di migliorare o cambiare radicalmente gli aspetti più deteriori della struttura sociale degli stati tedeschi.

In conclusione, un'ultima osservazione sulla funzione assegnata alla musica che si ricava dalla lettura del dialogo. Nella nuova *Bildung* proposta da Heinse gioca un ruolo non certo trascurabile l'educazione musicale che, unitamente alle altre materie di studio, dovrebbe diventare una «Quelle der Wollust» (fonte di piacere):

> In jeder Stadt sollte ferner eine Schule der Musik seyn, sowohl der Sing- als der Instrumentalmusik; denn die Musik ist eine wahre Purganz der Seele, sie führt die bösen Launen und Grillen ab, und giebt derselben ihre verdauende Kraft wieder [...]. Die Musik macht fleißige Leute: Ich verstehe hierunter aber nicht jede Art von Musik, sondern nur die lustige[86].

Questo passaggio testimonia dell'enorme distanza che, attorno al 1770, separa ancora la concezione musicale settecentesca dall'universo romantico. Qui la musica, utilizzata nelle forme leggere dell'accompagnamento o dell'intrattenimento, non solo ha un effetto rigenerante sullo spirito e sulla mente, eliminando i cattivi pensieri, ma aumenta la capacità lavorativa e rende la gente operosa (l'autore cita gli esempi del contadino che raccoglie ascoltando il canto dei giovinetti o del cacciatore che si carica al suono dei corni, oltre a ricordare l'importante aiuto del sottofondo musicale in campo militare e nelle azioni di guerra). Tra le due finalità classiche dell'arte, tra il *prodesse* e il *delectare*, Heinse opta senza indugio per il secondo, come già era emerso nel secondo dialogo: «Die Bühne ist mehr zum geistigen Vergnügen der Menschen bestimmt, als zum Belehren, so wie alle schönen Künste»[87]. Nessun dubbio dunque sul valore positivo dell'arte

dei suoni, che mantiene una funzione prettamente edonistica e ricreativa, né sul fatto che l'ascolto di un brano, purché allegro e poco impegnativo, abbia dei risvolti benefici su corpo e psiche. Una visione del genere, così semplice, lineare ed ottimistica, subirà nel giro di tre decenni profonde modifiche, fino a risultare del tutto inadeguata nel contesto dell'estetica romantica, nella quale la musica apparirà come fenomeno estremamente complesso, come forza dal duplice volto, capace di liberare l'uomo dalle catene dell'opprimente quotidianità e proiettarlo in una dimensione fantastica, ma anche di stordirlo, di infiacchirlo fino a fargli perdere vitalità ed entusiasmo. Tale ambiguità, che per Heinse è ancora inimmaginabile non solo all'epoca dei *Dialogen*, ma anche venticinque anni più tardi, si può sintetizzare nella formula della «frevelhafte Unschuld» (empia innocenza) coniata da Wackenroder nelle *Phantasien über die Kunst*, e diventerà in seguito il tratto caratteristico della musica nella rappresentazione letteraria, fino a trasformarsi talvolta in uno stereotipato *cliché* in cui dei significati originari rimane poco o nulla.

Note

[1] E. Behler (a cura di), *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe in 35 Bänden*, Schöningh, Paderborn 1958, vol. 2, p. 198 (trad. it.: le tre maggiori tendenze dell'epoca). Se non diversamente specificato, le traduzioni sono mie.

[2] E. Fubini, *Gli enciclopedisti e la musica*, Einaudi, Torino 1971, p. 11.

[3] J. J. Rousseau, *Lettre sur la musique françoise*, in *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre, Oeuvres complètes*, Gallimard, Parigi 1995, vol. V, p. 328 (trad. it.: Credo di aver mostrato che nella musica francese non c'è né misura né melodia, perché la lingua non ne è capace; che il canto francese non è che un abbaiare continuo, insopportabile a qualsiasi orecchio non preparato; che la sua armonia è rozza, priva d'espressione, essendo unicamente un riempimento scolastico; che le arie francesi non sono affatto delle arie; che il recitativo francese non è affatto un recitativo. Da cui concludo che i francesi non hanno una musica e non possono averla; o che se mai se ne avranno una, sarà tanto peggio per loro).

[4] Ivi, p. 294 (trad. it.: Ho detto che ogni musica nazionale deriva il suo carattere principale dalla lingua che le è propria, e devo aggiungere che è soprattutto la prosodia della lingua che costituisce tale carattere. Siccome la musica vocale ha preceduto di gran lunga quella strumentale, questa ha sempre ricevuto dall'altra stilemi e misura).

[5] Ivi, p. 297 (trad. it.: Ora, se esiste in Europa una lingua adatta alla musica, questa è certamente l'italiano; perché questa lingua è dolce, sonora, armoniosa e accentuata più di ogni altra, e sono precisamente queste quattro qualità le più convenienti per il canto).

[6] Ivi, p. 293 (trad. it.: Per evitare l'insipidità, essi aumenteranno la confusione; crederanno di fare della musica e non faranno che del rumore).

[7] Ivi, p. 305 (trad. it.: Perché una musica divenga interessante, perché essa porti all'anima i sentimenti che vi si devono suscitare, occorre che tutte le parti concorrano a fortificare l'espressione del soggetto; che l'armonia non serva che a renderlo più energico; che l'accompagnamento lo abbellisca, senza né coprirlo né sfigurarlo, che il basso, con un andamento uniforme e semplice, guidi in qualche modo chi canta e chi ascolta, senza che né l'uno né l'altro se ne accorgano; occorre, in una parola, che tutto insieme porti, alla volta, solo una melodia all'orecchio e un'idea allo spirito. Questa unità di melodia mi pare una regola indispensabile e non meno importante in musica dell'unità di azione in una tragedia; perché è fondata sul medesimo principio, e diretta verso il medesimo oggetto).

[8] Su questo punto cfr. ad esempio il capitolo dedicato a Rousseau nel volume di J. Mittenzwei, *Das Musikalische in der Literatur*, Verlag Sprache und Literatur, Halle 1962, pp. 55-61.

[9] Alla fine del Seicento erano ben poche le voci che si levavano in difesa della musica. Le critiche di Boileau, La Bruyère, Fénelon, Saint-Evremond contro Quinault, librettista di Lully, erano condotte in nome dell'austerità e purezza della tragedia antica, corrotta secondo loro dalla sovrabbondanza di artifici teatrali, danze, episodi mitologici e amorosi e, soprattutto, dall'elemento musicale che, rivolgendosi solamente all'orecchio e non all'intelletto, appare come una volgare distrazione dall'intreccio drammatico. Uno dei primi tentativi di interpretazione del melodramma come genere a sé e non come sottospecie della tragedia viene da Charles Perrault, il quale intuisce che l'opera deve essere valutata con un altro metro di giudizio perché differenti sono il linguaggio e i fini cui essa mira. Di grande importanza per gli sviluppi dell'estetica musicale nel secondo Settecento è anche, come vedremo, la definizione da parte di Perrault del canto come intensificazione lirica della parola, come arricchimento del discorso originario, cui vengono aggiunti enfasi e *pathos*.

[10] J. J. Rousseau, *L'origine de la mélodie*, in *Écrits sur la musique*, cit., p. 333 (trad. it. a cura di P. Bora, *L'origine della melodia*, in J. J. Rousseau, *Scritti sulle arti*, a cura di F. Bollino, CLUEB, Bologna 1997, pp. 240-41: «La melodia che era nata con la lingua si arricchì, per così dire, della povertà di questa [...] l'intensità, il tono, la gestualità, tutto animava discorsi che si doveva far sentire più che comprendere. Così l'eloquenza precedette il ragionamento e gli uomini furono oratori e poeti molto prima di essere filosofi»).

[11] J. J. Rousseau, *Dictionnaire de musique* (art. *Chant*), in *Écrits sur la musique*, cit., p. 695 (trad. it.: Il canto melodioso e apprezzabile non è che un'imitazione artificiale degli accenti della voce parlante o appassionata; si grida e ci si lamenta senza cantare: ma nel canto si imitano le grida e i lamenti; e siccome, di tutte le imitazioni, la più interessante è quella delle passioni umane, di tutte le maniere di imitare la più gradevole è il canto).

[12] Ivi, p. 338 (trad. it., pp. 244-45: «Il progresso della ragione rese la lingua artificiale più fredda e meno accentata; la logica si sostituì gradualmente all'eloquenza e il ragionamento pacato al fuoco dell'entusiasmo, e imparando a pensare si apprese a non sentire più [...]. Fu sempre allora che cessarono poco a poco quei prodigi che (la melodia) aveva generato quando non era che l'accento vivo e appassionato della poesia, conferendole quel potere sulle passioni che il linguaggio dell'uomo esercitò in seguito solamente sulla ragione»).

[13] Ivi, p. 340 (trad. it., pp. 246-47: «Fu così che, essendo ormai priva di valore la melodia e l'attenzione del musicista essendosi rivolta interamente verso l'armonia, tutto si indirizzò verso questo nuovo oggetto [...] e dal momento che il nostro sistema musicale è così divenuto puramente armonico, non suscita meraviglia che la melodia ne abbia risentito e che la musica abbia perso per noi una grande parte dell'energia che possedeva un tempo. Ecco come il canto divenne gradualmente un'arte completamente separata dalla lingua da cui trae la sua origine [...] e come infine [...] la musica si ritrovò completamente priva degli effetti morali che aveva prodotto quando era doppiamente la voce della natura»).

[14] Ivi, p. 342 (trad. it., p. 248: «Ci si inganna ugualmente in musica allorché si assumono come causa prima l'armonia e i suoni, che in effetti non sono che strumenti della melodia. Non che la melodia, a sua volta, abbia in se stessa questa causa; ma essa la trae dagli effetti morali di cui è l'immagine, cioè il grido della natura, l'accento, la quantità, la misura e il tono patetico e appassionato che l'agitazione dell'animo conferisce alla voce umana»).

[15] J. J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, in *Écrits sur la musique*, cit., p. 380 (trad. it. di P. Bora, *Saggio sull'origine delle lingue*, a cura di F. Bollino, in *Scritti sulle arti*, cit., p. 186: «Tutte le passioni avvicinano gli uomini, mentre la necessità di cercar di che vivere li costringe ad evitarsi. Non sono state né la fame né la sete bensì l'amore, l'odio, la pietà, la collera a strappar loro i primi suoni»).

[16] Ivi, p. 429 (trad. it., p. 235: «Ora, io dico che qualunque lingua con la quale non ci si possa fare intendere dal popolo riunito è una lingua servile; è impossibile che il popolo resti libero e parli una lingua del genere»).

[17] Ivi, p. 421 (trad. it., pp. 226-27: «È uno dei grandi vantaggi del musicista quello di poter dipingere le cose che non si possono udire, mentre riuscirebbe impossibile al pittore rappresentare quelle che non si possono vedere, e il più grande prodigio di un'arte che agisce solo attraverso il movimento è quello di potere con esso formare persino l'immagine della quiete. Il sonno, la calma della notte, la solitudine e persino il silenzio, tutto può entrare nei dipinti della musica»).

[18] Ivi, p. 422 (trad. it., p. 227: «Non soltanto agiterà il mare, ravviverà le fiamme di un incendio, farà scorrere i ruscelli, cadere la pioggia e gonfiare i torrenti; dipingerà anche l'orrore di uno spaventoso deserto, scurirà le mura di una prigione sotterranea, calmerà la tempesta, renderà l'aria tranquilla e serena e diffonderà dall'orchestra una freschezza nuova sulle radure ombrose»).

[19] J. G. Herder, *Viertes kritisches Wäldchen*, in *Werke*, DTV, Francoforte 2000, vol. 2, pp. 345-46. I corsivi sono dell'autore. (Trad. it.: Il suono è dunque una massa fisica di toni: questi sono i suoi semplici, potenti momenti [...]. Rumore e suono non sono la stessa cosa: quello è solo un'oscura forma di composizione, questo è l'essenza della musica).

[20] Ivi, p. 345 (trad. it.: L'armonia fondamentale di Rameau è un oscuro concetto che riunisce molti di tali primi momenti, e che dunque scambia una combinazione di elementi per l'essenza, e ciò che non è se non un rimasuglio del suono per la prima componente della musica).

[21] Ivi, p. 351 (trad. it.: O musa dell'arte dei suoni, quali doti sono in tuo possesso per svelare la fisiologia dell'animo umano).

[22] Ivi, p. 352 (trad. it.: Noi percepiamo soltanto il rumore, mentre loro percepivano il suono).

[23] L'idea che la propensione musicale non sia uguale per tutti i popoli si riallaccia alla teoria climatica discussa da Jean Baptiste Dubos (1670-1742) nelle *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719). Secondo tale teoria le cause che presiedono alla nascita del genio artistico sono da attribuire a fattori naturali (clima, ambiente, latitudine ecc.) più che a quelli morali o sociali. Così come la felice concomitanza di particolari condizioni determina lo sviluppo di doti non comuni, la natura influisce direttamente sulla sensibilità musicale, fornendo o privando gli uomini degli strumenti necessari: «Die Natur selbst hat für solche Völker gearbeitet, und ihnen in einer feinern Himmelsluft feinere Sprach- und Hörwerkzeuge gewebet. Sie sprechen und hören und fühlen Silbertöne; wo andre rauhere Völker, die nur Schälle reden, auch nur Schälle hören können.» (J. G. Herder, *Viertes kritisches Wäldchen*, cit., p. 353. Trad. it.: La natura stessa ha lavorato per questi popoli, e ha intessuto per loro in un clima più dolce organi fonatori e uditivi più raffinati. Essi parlano, odono e sentono suoni argentini; laddove altri popoli più rozzi, che pronunciano solo rumori, sentono solo quelli).

[24] J. G. Herder, *Viertes kritisches Wäldchen*, cit., p. 353 (trad. it.: La lingua semicanora degli italiani è ancor oggi unita, insieme alla loro natura, alla musica sensibile; così come la dolce voce del genere femminile è unita ad un più fine senso musicale).

[25] Ivi, p. 355 (trad. it.: O voi grandi armonisti! Così anche il rumore non è il suono! E l'arte del rumore non è l'arte del suono!).

[26] Ivi, p. 360 (trad. it.: Se il suono non è rumore: allora è la dottrina del suono e non del rumore, la melodia e non l'armonia la parte fondamentale della musica estetica).

[27] Ivi, p. 363 (trad. it.: e divenne una musica meravigliosa di tutti gli affetti, una nuova lingua magica del sentimento).

[28] J. G. Herder, *Kalligone*, in *Werke*, cit., vol. 8, p. 818 (trad. it.: Anche la musica deve avere la libertà di parlare da sola, così come la lingua parla da sé e il canto e il discorso parlato non usano completamente gli stessi strumenti. Senza parole, da sola e tramite se stessa la musica è diventata l'arte che è oggi).

[29] J. G. Herder, *Viertes kritisches Wäldchen*, cit., p. 366 (trad. it.: La danza degli antichi non è altro che la loro musica resa visibile; mentre dunque spieghiamo l'una, descriviamo anche l'altra).

[30] J. G. Herder, *Kalligone*, cit., p. 813 (trad. it.: non dall'esterno vengono prodotte le sensazioni della musica, ma in noi, in noi; da fuori proviene soltanto il dolce suono che commuove ogni cosa, il quale, generato armonicamente e melodicamente, è a sua volta capace di eccitare melodicamente e armonicamente).

[31] Ivi, p. 819 (trad. it.: Nell'andare e fuggire, nel divenire ed essere stato risiede la forza vincente del suono e del sentimento).

[32] Ivi, p. 815 (trad. it.: Questo vincolo naturale tra suono, gesto, danza e parola fu riconosciuto da tutti i popoli, che si abbandonarono all'intera espressione del loro sentimento. Ciò che la natura aveva unito, anzi ciò che nell'espressione dei vari sensi era una cosa sola, essi non lo volevano dividere).

[33] Ivi, p. 819 (trad. it.: Cosa fu che la separò da ogni elemento estraneo, sguardo, danza, gesto, persino dalla voce che accompagnava? La devozione. È la devozione che innalza l'uomo, un'assemblea di uomini sopra parole e gesti, perché allora ai suoi sentimenti non rimane altro che – suoni).

[34] A. Kertz-Welzel, *Die Transzendenz der Gefühle*, Röhrig, St. Ingbert 2001, p. 89 (trad. it.: La devozione presenta, nonostante tutto l'orientamento spirituale, momenti sensuali-estatici, essa non è libera da ogni percezione emozionale nel senso di una musica 'assoluta'. Si tratta di un mistico godimento dell'essere).

[35] C. Magris, *Wilhelm Heinse*, Del Bianco, Trieste 1968.

[36] W. Heinse, *Die Aufzeichnungen. Frankfurter Nachlass*, Hanser, Monaco/Vienna 2003, vol. 2, p. 502 (trad. it.: Gran parte di questi articoli sono vuoti, parziali o addirittura sbagliati. Su questi dirò poco o niente).

[37] Nella lettera a Gleim del 23/8/1771, contenuta in W. Heinse, *Sämmtliche Werke*, 10 voll., a cura di C. Schüddekopf e A. Leitzmann, Insel, Lipsia 1903-25. D'ora in avanti l'opera sarà citata con la sigla *SW*. (Trad. it.: in 8 settimane […] in penosissime circostanze).

[38] J. F. Reichardt, «Berlinische Musikalische Zeitung», 1, n. 94, 1805, p. 372 (trad. it.: insignificante, confuso, affettato chiacchiericcio).

[39] *Ibid*. (trad. it.: pensieri e giudizi buttati lì in modo leggero e sfacciato).

[40] W. Heinse, *Erster Dialog*, in W. Keil (a cura di), *Hildegard von Hohenthal. Musikalische Dialogen*, Olms, Hildesheim 2002, p. 388. D'ora in avanti per indicare il volume userò la sigla HH. (Trad. it.: Io ammiro in Voi il più divino dei mortali!).

[41] *Ibid*. (trad. it.: Sono fuori di me! Chi può resistere al trascinante potere della musica? Sono ebbro di voluttà!).

[42] *Ibid*. (trad. it.: Voi siete un uomo straordinario! […] Come si chiama colui che si può accostare a Aristippo e Diogene? Senza dubbio Rousseau! […] Può un così grande saggio ammirare le opere di un debole mortale?).

[43] «Trotz der merkbaren Zurückhaltung des Autors wird allenthalben die Sprengkraft spürbar, die der Geniebegriff für Heinse in den verschiedenen Bereichen, dem künstlerischen, politischen, gesellschaftlichen, pädagogischen und religiösen, in sich birgt» (M. Dick, *Der junge Heinse in seiner Zeit*, Fink, Monaco 1980, p. 80. Trad. it.: Nonostante l'evidente timidezza dell'autore si percepisce ovunque la forza dirompente che il concetto di genio, per Heinse, porta con sé nei diversi ambiti, in quello artistico, politico, sociale, pedagogico e religioso).

[44] W. Heinse, *Erster Dialog*, in HH, p. 390 (trad. it.: Solo un regnante che superi per genio e qualità eccellenti tutti quelli che devono obbedirgli; con il quale non ci siano ancora mille altri tiranni del popolo. Solo con lui gli uomini saranno felici!).

[45] Ivi, p. 419 (trad. it.: Purtroppo gli uomini si sono allontanati così tanto dalla loro dignità divina che giudicano i meriti in base alla nobiltà di nascita. Potere e ricchezza di un monarca non giungono ai posteri, né i meriti ereditati, ma quelli personali).

[46] Ivi, p. 392 (trad. it.: Da ogni riga risplende il genio più bello. Voi sottomettete tutto ciò che vive alla Vostra arte; dipingete ogni quadro con i suoni; fate persino parlare

il silenzio, mettete in musica nella nostra anima sentimenti attraverso gli accenti; e le passioni che esprimete incendiano i nostri cuori; [...]).

[47] Ivi, p. 394 (trad. it.: noi lavoriamo secondo regole sconosciute; sappiamo e siamo convinti che questa melodia avrà l'effetto che desideriamo; soltanto non conosciamo il perché).

[48] Ivi, p. 395 (trad. it.: un genio musicale dev'essere innato, deve crearlo la natura, l'arte non lo produrrà mai).

[49] J. J. Rousseau, *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, cit., p. 837 (trad. it.: Non cercare, giovane artista, che cos'è il genio; se ce l'hai: lo senti dentro di te. Se non ce l'hai: non lo conoscerai mai).

[50] C. Helvétius, *De l'ésprit*, Fayard, Parigi 1988, p. 420 (cit. in W. Heinse, HH, p. 394).

[51] Cit. in HH, p. 394 (trad. it.: il particolare rapporto tra le facoltà cognitive in un uomo, che lo rende abile in grado eccezionale per certe attività). L'opera in cui Baumgarten parla del genio è la *Aesthetica* (cap. 1, par. 30-38), ma Werner Keil osserva che Heinse si riferisce probabilmente alla *Metaphyisica*, nell'edizione pubblicata ad Halle nel 1779 (par. 648, p. 239).

[52] W. Heinse, *Erster Dialog*, in HH, p. 398 (trad. it.: Quanto più un artista invecchia, tanto più il suo genio s'indebolisce e il suo gusto viene depurato).

[53] W. Heinse, *Hildegard von Hohenthal*, in HH, p. 36 (trad. it.: Il maestro deve sapersi immedesimare nel carattere e nelle passioni dei suoi personaggi, ed esprimere questo con i suoni).

[54] W. Heinse, *Erster Dialog*, in HH, p. 401 (trad. it.: Alla fine arriveremo a un punto in cui le donne porteranno il pugnale e ordineranno agli uomini quando devono amarle).

[55] *Ibid*. (trad. it.: La donna ha una sensibilità incomparabilmente più fine di quella degli uomini; e non esiste un genio che non abbia nervi delicati, neanche se fosse il più grande eroe!).

[56] Ivi, p. 396 (trad. it.: Nella musica raramente si può dire qualcosa di più che: questo mi è piaciuto o no; mi sono intenerito o infuriato ecc. Qui c'è soltanto bisogno di sentire ciò che è bello e perfetto).

[57] *Ibid*. (trad. it.: Tutte le regole che ci hanno propinato attraverso una serie di libri, grandi e piccoli trattati di basso continuo, teorie armoniche e melodiche, non ci servono a niente, assolutamente a niente).

[58] Ivi, p. 396-97 (trad. it.: Le regole dell'armonia che si trovano nella natura sono molto facili da comprendere; per questo è sufficiente la semplice esperienza; e il signor Rameau e centinaia di altri sistemisti avrebbero potuto risparmiarsi questa fatica [...]. Che il rapporto di ottava sia di 1 a 2 e quello di quinta di 2 a 3 può essere utile agli artigiani che fabbricano strumenti, ma non ad un genio musicale. L'orecchio è il giudice, non il rapporto di 1 a 2; all'orecchio ciò non interessa per niente).

[59] J. G. Herder, *Viertes Kritisches Wäldchen*, cit., p. 341 (trad. it.: perché appena è chiaro che l'orecchio in quanto tale non può percepire alcun rapporto, ma che nonostante ciò la base di ogni musica risiede nel primo momento della sensazione, nel semplice armonico: allora ne deve incontestabilmente seguire che non è assolutamente possibile nessun principio per spiegare attraverso rapporti e proporzioni il vero, primo, originario piacere uditivo).

[60] W. Heinse, *Zweiter Dialog*, in HH, p. 422 (trad. it.: La lingua italiana ha nel suo suono qualcosa di sovrumano, qualcosa di divino che nessun'altra lingua possiede).

[61] Ivi, p. 424 (trad. it.: Solo l'italiano permette di dipingere un tale quadro musicale. Poveri tedeschi! Esprimere questo nella vostra lingua è impossibile!).

[62] C. F. D. Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, a cura di L. Schubart, J. Scheible, Stoccarda 1839 (trad. it.: Se la Germania un giorno si renderà conto che deve svegliare i geni vocali; se studierà a fondo le qualità del vero, grande canto; se i principi non allestiranno soltanto sfavillanti orchestre ma cominceranno anche a fondare scuole

di canto, allora per il canto tedesco niente sarà precluso). La stesura dell'opera risale al 1784-85, durante gli anni di prigionia dello scrittore nella fortezza di Hohenasperg. Il testo a cui faccio riferimento è la ristampa della prima edizione, uscita nel 1806, quindici anni dopo la morte di Schubart.

[63] P. Mioli, *La musica nella storia*, Calderini, Bologna 1986, p. 246.

[64] W. Heinse, *Zweiter Dialog*, in HH, p. 423 (trad. it.: Nelle Vostre arie siete insuperabile! Siete così musicale che la creazione della melodia non può risultare assolutamente difficile per il compositore!).

[65] Ivi, p. 433 (trad. it.: non si deve distinguere chiaramente né la poesia né la melodia, esse devono fondersi, confluire l'una nell'altra).

[66] Ivi, p. 432 (trad. it.: Poeta e musicista devono avere un unico scopo finale: il poeta non deve mettere niente nell'azione che il musicista non possa rielaborare, e questi non deve interrompere l'azione o diminuirne l'interesse attraverso lo sfarzo e il vuoto frastuono della sua musica).

[67] Ivi, p. 431 (trad. it.: Il poeta rende la natura più perfetta, e il musicista la perfeziona ancora di più […]. Il canto altro non è che un discorso portato alla massima perfezione. I toni disarmonici della pronuncia consueta sono diventati armonici!).

[68] Ivi, pp. 427, 428, 432 (trad. it.: Un'opera eccellente è il più alto capolavoro dell'arte drammatica […]. Il canto perfetto unito ad un'azione perfetta deve produrre maggiori effetti che il canto solo, o che il canto unito ad un'azione quale quella richiesta da una canzoncina […]. Da ciò deriva che un'aria scuote cento volte di più il cuore degli ascoltatori sensibili quando è cantata rispetto a quando è solo declamata in una tragedia).

[69] Ivi, p. 430 (trad. it.: Dove c'è la natura, poeta e musicista possono facilmente scacciare con una magia l'inverosimiglianza dalla mente degli ascoltatori).

[70] Ivi, p. 434 (trad. it.: La natura umana dev'essere mantenuta […]. Non si devono elevare i propri personaggi a divinità, togliendo loro l'umanità; non si deve imprimere in loro soltanto sublime nobiltà, ma anche ira, amore sfrenato ed altre passioni umane. Essi devono avere nervi e sangue).

[71] M. Dick, *Der junge Heinse in seiner Zeit*, cit., p. 93 (trad. it.: La trasformazione della natura rimane all'interno del mondo sensoriale. Risale alle potenzialità di cui essa dispone ma che non sono state espresse. Allo stesso tempo essa va oltre i limiti della natura in quanto porta le sue potenzialità bloccate a dispiegarsi pienamente).

[72] W. Heinse, *Zweiter Dialog*, in HH, p. 427 (trad. it.: Gli strumenti musicali dei greci erano di gran lunga inferiori ai nostri […]. Da ciò io credo però di poter concludere che la nostra musica è molto più perfetta della loro rispetto a quanto i nostri strumenti superino quelli greci. O almeno la musica strumentale è molto più perfetta).

[73] Ivi, p. 428 (trad. it.: Il loro canto era bella natura, il nostro è natura abbellita).

[74] M. Dick, *Der junge Heinse*, cit., p. 52.

[75] W. Heinse, *Dritter Dialog*, in HH, p. 441 (trad. it.: Perseguitate, o diavoli, le anime dei credenti / sforzatevi di tormentarle scrupolosamente / mostrate la cupidigia con ira focosa / e bruciatela con zolfo e carboni di pece).

[76] J. P. Uz, *Ein Traum*, in A. Sauer (a cura di), *Sämtliche poetische Werke*, G. J. Göschen, Stoccarda 1890, pp. 24-26, cit. in W. Heinse, *Dritter Dialog*, in HH, p. 439 (trad. it.: Vidi allora tra le fronde / la mia fanciulla presso lo stagno / dei vestiti s'era liberata / ed era pronta per il bagno / soltanto una bianca, dispettosa veste aveva / che a nessuno zefiro resisteva).

[77] J. C. Stockhausen, *Critischer Entwurf einer auserlesenen Bibliothek für die Liebhaber der Philosophie und schönen Wissenschaften*, Haude und Spener, Berlino 1771, p. 464 (trad. it.: Adesso vanno molto di moda le cose di Heide, Toeschin, Cannabich, Filz, Pugnani, Campioni. Basta però intendersene appena un po' per notare il vuoto di contenuti, la singolare miscela di comico e serio, frivolo e commovente che regna dappertutto. Gli errori di composizione […] e soprattutto la grande ignoranza del contrappunto, senza il quale nessuno ha ancora scritto un buon trio, sono assai frequenti in tutti questi brani).

[78] W. Heinse, *Dritter Dialog*, in HH, p. 444 (trad. it.: Voi giovani non guardate ad altro che alla bellezza esteriore; non arrivate mai all'essenza della musica. – Che cos'è per Voi dunque l'essenza della musica? – Le regole del contrappunto, o l'intero basso continuo. Una volta che uno ha capito queste cose, ha dentro di sé tutta la musica).

[79] Ivi, p. 445 (trad. it.: Con le incantevoli poesie dei greci, degli italiani e dei francesi bisogna dare entusiasmo al proprio genio, non con le regole! […] Chi vuole diventare un buon compositore deve primare formare il suo gusto attraverso i capolavori dei geni della musica. Si devono studiare le opere immortali di un Pergolesi, Jomelli, Graun, Filz e altri dello stesso rango).

[80] Ivi, p. 446 (trad. it.: I loro poeti e musicisti li resero saggi, non i loro filosofi. Non si potrebbe introdurre questa cultura anche in Germania, e invece delle arie da chiesa, dei mottetti e roba del genere insegnare nelle nostre scuole a ragazzi e ragazze i magnifici canti di un Hagedorn, di un Uz, di un Gleim, di un Weise o di altri come loro?).

[81] *Ibid*.

[82] Ivi, p. 447 (trad. it.: Noi giovani non dobbiamo più avere alcun desiderio, né godere di alcun piacere. Non dobbiamo neanche baciare prima di giacere – mi consenta, signor Cantore – nel talamo nuziale).

[83] Ivi, pp. 452-53 (trad. it.: L'educazione dei giovani è la fonte da cui sgorgano la felicità e la felicità di una nazione, a seconda che essa sia buona o cattiva […]. L'educazione dunque non consiste in nient'altro che nell'insegnare ai giovani come devono vivere felici. Bisogna che essi imparino a conoscere la felicità e ad adoprare i mezzi per ottenerla e a sgombrare la strada dagli ostacoli).

[84] *Ibid*. (trad. it.: Quella che la maggior parte dei greci considerava la vera felicità consisteva in un accorto godimento dei piaceri).

[85] Si vedano ad esempio i contributi di M. Baeumer, *Das Dionysische in den Werken Wilhelm Heinses: Studie zum dionysischen Phänomen in der deutschen Literatur*, Bouvier, Bonn 1964; Idem, *Eines zu seyn mit Allem. Heinse und Hölderlin*, in Heinse-Studien, Metzler, Stoccarda 1966, pp. 49-91; Idem, *Hölderlin und das Hen kai pan*, «Monatshefte», 59, 1967, pp. 131-147; H. Pfotenhauer, *Dyonisos. Heinse – Hölderlin – Nietzsche*, in *Um 1800: Konfigurationen der Literatur, Kunstliteratur und Ästhetik*, Niemeyer, Tubinga 1991, pp. 57-78.

[86] W. Heinse, *Dritter Dialog*, in HH, p. 457 (trad. it.: In ogni città dovrebbe inoltre sorgere una scuola di musica sia vocale che strumentale; perchè la musica è una vera purificazione dell'anima, allontana la luna storta e i capricci, e le ridà la forza di sopportare le cose […]. La musica rende la gente operosa: con ciò intendo non tutti i tipi di musica, solo quella allegra).

[87] Ivi, p. 434 (trad. it.: Il teatro è destinato più al piacere intellettuale degli uomini che al loro ammaestramento, così come tutte le belle arti).

CAPITOLO 2

LA 'SACRALIZZAZIONE' DELLA MUSICA

1. Dall'imitazione all'espressività

Nel capitolo precedente si è accennato più volte alle reazioni emotive provocate dalla musica. In effetti il potere di quest'arte è raccontato fin dall'antichità attraverso miti e leggende, sacri e profani, che appartengono all'immaginario collettivo di molte civiltà. Il più noto di essi è sicuramente la favola di Orfeo, l'aedo capace di ammansire le belve e smuovere le pietre con il suono della sua lira, grazie al quale egli riesce anche ad incantare i guardiani dell'Oltretomba dove è sceso per riprendersi l'amata sposa Euridice. La musica di Orfeo, con il suo irresistibile fascino, diviene il simbolo dell'intensità espressiva, della perfezione melodica e armonica che riflette l'ordine delle sfere celesti, di un'arte che concilia razionalità e magia. Emulare la figura del semidio greco è stato ed è, in fondo, il sogno irrealizzabile di ogni musicista.

Al di là della dimensione mitica, il compito da sempre attribuito alla musica, sia essa da sola o associata alla poesia, alla danza, all'azione drammatica o al culto religioso, è quello di evocare immagini e stati d'animo oppure di mettere lo spettatore nella disposizione spirituale più adatta a recepire il messaggio della rappresentazione a cui sta assistendo. In ogni caso la musica agisce direttamente sulla sfera psicologica ed emotiva dell'uomo, caratteristica che ha costantemente provocato un senso d'inquietudine, di diffidenza nei filosofi e nei teorici del pensiero occidentale, abituati a ricercare nell'arte un fine educativo che la musica palesemente elude. Proprio per questo motivo si è tentato, fin dall'Umanesimo, di descriverne in modo sistematico gli effetti, con il duplice intento di razionalizzarla e di 'proteggerla' dagli attacchi di chi la giudicava un'arte immorale o addirittura diabolica. In questo contesto nasce ad esempio il *Complexus effectuum musices* (ca. 1470) del fiammingo Johannes Tinctoris, opera che si richiama alla Bibbia e ai padri della Chiesa per affermare che la natura della musica è positiva e gradita a Dio, e per sottolinearne i poteri benefici e taumaturgici. Ma è soprattutto all'inizio del XVII secolo, in concomitanza con i già citati tentativi volti a far rinascere il teatro greco ad opera della Camerata de' Bardi, che si afferma il proposito di catalogare le potenzialità espressive della musica, inquadrandole in una sorta di prontuario ad uso e consumo dei compositori. Nasce così, con

Marco Di Manno, *Tra sensi e spirito. La concezione della musica e la rappresentazione del musicista nella letteratura tedesca alle soglie del Romanticismo*, ISBN 978-88-8453-712-6 (online), 2009 Firenze University Press.

l'evidente paradosso di una classificazione razionale per ciò che si oppone alla ragione, ovvero sentimenti e passioni, la 'teoria degli affetti' (*Affektenlehre*), codificazione di tendenze già ampiamente affermatesi nella prassi interpretativa rinascimentale e pilastro dell'estetica barocca fino alla prima metà del Settecento. L'aspetto fondamentale della *Affektenlehre* consiste nella disposizione del materiale sonoro secondo le leggi della retorica, dalla quale vengono mutuate le fasi principali dell'organizzazione del discorso (*inventio*, *dispositio*, *elaboratio*) oltre alle principali formule e figure. L'obiettivo è creare una perfetta analogia tra linguaggio verbale e musicale, in cui il secondo tenta di riprodurre e amplificare il significato del testo attraverso una sorta di pittura sonora costruita sull'onomatopea e sulla metafora. Così ad esempio il pianto sarà raffigurato generalmente da una linea melodica diretta verso il basso che fa venire in mente lo scendere delle lacrime, mentre un'armonia dissonante sarà adatta a simboleggiare il dolore o una serie di note ribattute alluderà ad una risata. Questo tipo di procedimento, già diffuso nella scrittura vocale del Cinquecento (i cosiddetti 'madrigalismi'), si estende progressivamente alla musica strumentale: così come il cantante imita l'oratore, lo strumentista imita il cantante. Il fatto essenziale da sottolineare è che la standardizzazione riguarda sia le formule compositive che gli 'affetti' rappresentati, i quali risultano congelati in schemi prefissati e universali che hanno la pretesa di essere intersoggettivi. Non si tratta in altre parole di emozioni individuali, ma di sentimenti tipizzati visti nella loro ideale unicità, grazie alla quale essi possono essere condivisi da tutti gli ascoltatori. Una simile concezione, che ha il merito di produrre effetti sonori quantomai realistici, raggiungendo così una grande forza espressiva, si riflette negativamente sul piano della costruzione drammaturgica. Mettere in primo piano gli affetti va infatti a scapito della coerenza psicologica dei personaggi, i quali spesso si trovano 'costretti' a cantare di volta in volta la gioia, il dolore, la collera o l'amore, a seconda di ciò che richiede la scena e senza seguire il filo delle loro vicissitudini interiori.

C'è però un altro aspetto che contraddistingue la musica barocca, e che rientra perfettamente nella tradizionale concezione mimetica dell'arte. Oltre agli stati d'animo, la musica mira anche a ritrarre i suoni e i rumori del mondo circostante, dal cinguettio degli uccelli allo scrosciare del temporale, ponendosi come 'arte imitativa totale' e facendo esclamare al teorico Charles Batteux (1713-1780) che non esiste un solo suono che non abbia un suo modello nella natura[1]. Allo stesso tempo egli è ben conscio della differenza che intercorre tra i due tipi d'imitazione: «Es giebt zwo Arten von Musik. Die eine ahmt nur affektlose Geräusche und Töne nach; diese gleicht den Landschaftsstücken in der Malerey: die andere drückt die beseelten Töne aus, die von den Empfindungen herrühren; diese ist das Gemälde mit Figuren»[2]. Rispetto ad una musica puramente descrittiva, ispirata dalla visione di un paesaggio o di un evento naturale, quella che tenta di illustrare l'animo umano è considerata superiore. Non deve tuttavia sfuggire che anche questa 'musica dell'interiorità', all'epo-

ca in cui scrive Batteux, presenta caratteristiche assai diverse rispetto a prima. Forme e stilemi del periodo barocco avevano iniziato a dissolversi per lasciare il posto a uno stile più semplice e cantabile, e insieme all'edificio musicale sei-settecentesco stava crollando anche la centralità della teoria degli affetti. La musica è sempre messa in relazione con il dominio dell'emotività, ma sentimenti e passioni non vengono più visti come idee generali, *in abstracto*, bensì come stati d'animo personali, espressione peculiare di ogni individuo. Secondo l'analisi di H. E. Eggebrecht[3], questo cambiamento dall'oggettività alla soggettività si compie nella fase di passaggio tra il Barocco e il Classicismo, che va dal 1740 al 1780 circa, per raggiungere il suo culmine nello *Sturm und Drang*. Eggebrecht osserva che il rovesciamento di prospettiva si può ben sintetizzare in due frasi: se il motto dell'epoca della *Affektenlehre* era «die Musik drückt etwas aus» (la musica esprime qualcosa), in cui il verbo *ausdrücken* s'indirizza verso un oggetto esterno, quello dello stile galante e dell'*Empfindsamkeit* è «sich selbst in der Musik ausdrücken» (esprimere se stessi nella musica). Al di là delle differenze stilistiche tra i vari compositori presenti sulla scena in quegli anni, una linea comune si può dunque individuare per Eggebrecht «in der Abwendung von dem *auf etwas* gerichteten Verfahren, in der Ausschaltung jedweder Vergegenständlichung»[4]. L'obiettivo si sposta adesso dall'oggetto della rappresentazione al soggetto compositore o interprete, il cui compito è quello di stabilire un comune sentire, una *Sympathie* con l'ascoltatore. L'illusione di suscitare automaticamente emozioni tramite il ricorso a figurazioni melodiche convenzionali, a determinati effetti timbrici, a schemi ritenuti universalmente validi, è svanita. Il musicista riesce a comunicare dei sentimenti solo se prima è in grado di provarli dentro di sé, a calarsi nell'atmosfera spirituale che caratterizza la sua opera oppure, nel caso dell'interprete, a infondere nel brano tutta la passione di cui è capace. Carl Philipp Emanuel Bach, uno dei protagonisti di quest'epoca, riassume i suddetti concetti in uno dei suoi enunciati più celebri:

> Indem der Musickus nicht anders rühren kan, er sey denn selbst gerühret; so muß er notwendig sich selbst in alle Affekten setzen können, welche er bey seinen Zuhörern erregen will; er giebt ihnen seine Empfindungen zu verstehen und bewegt sie solchergestalt am besten zur Mitempfindung[5].

Come si vede Bach utilizza ancora il vocabolo *Affekt*, ma piano piano esso diventa sempre più raro, sostituito, in modo non sempre coerente, da *Empfindung* e *Gefühl*. Ciò che conta di più però, a parte le sfumature lessicali, è che con il venir meno della validità generale degli affetti a favore di una loro 'personalizzazione', essi perdono determinatezza e assumono contorni notevolmente più vaghi e sfumati. Facendosi espressione di sentimenti individuali, la musica si riappropria di quell'alone di mistero e inafferrabilità che si era creduto di poter cancellare o quantomeno attenuare per mezzo di una precisa regolamentazione, ingabbiando il linguaggio

musicale negli schemi della retorica. Nell'epoca in cui decade la pretesa razionalistica di fare dell'arte una scienza esatta, si modifica gradualmente l'atteggiamento di scetticismo, se non di aperta ostilità nei confronti della musica e in particolare di quella strumentale. Alla fine del secolo, la concezione razionalistica risulterà capovolta. Gli illuministi, rimproverando alla musica la sua indeterminatezza, la sua appartenenza al dominio dei sensi e non a quello dell'intelletto, l'avevano esclusa dalla sfera conoscitiva dell'uomo. Per gli stessi motivi quest'arte viene esaltata dai romantici, che la inseriscono in una dimensione metafisica, facendone il mezzo privilegiato per giungere a verità altrimenti inaccessibili.

Certo la strada che conduce alla celebrazione ottocentesca della musica è lunga e accidentata. Nella fase che prepara l'avvento del movimento romantico sono ancora molte le voci che si levano contro l'astrattezza e l'inintelligibilità del linguaggio musicale, reclamandone l'ancoraggio alla parola portatrice di senso. Assai significative sono in tal senso le affermazioni di Lessing contenute nel ventisettesimo paragrafo della *Hamburgische Dramaturgie*, dove si parla dei rapporti tra la musica teatrale e l'azione drammatica. In riferimento alla consuetudine del tempo secondo cui una sinfonia veniva posta all'inizio, in mezzo e alla fine di uno spettacolo, Lessing è convinto che tali brani debbano concordare con il carattere della rappresentazione, affinché essi contribuiscano a creare, anzi a rafforzare l'effetto dell'illusione nello spettatore. Di conseguenza per le commedie si dovrà predisporre un altro tipo di musica rispetto alle tragedie, inoltre saranno necessarie anche delle differenziazioni tra un atto e l'altro a seconda delle esigenze della trama. Lessing si attiene strettamente all'ideale dell'unione di musica e poesia, nel quale tuttavia il ruolo guida spetta a quest'ultima, in quanto capace di prendere per mano l'ascoltatore e di aiutarlo a non smarrirsi nel groviglio di emozioni in cui viene proiettato:

> Alles das kann die Musik nicht bestimmen; sie läßt uns in Ungewißheit und Verwirrung; wir empfinden, ohne eine richtige Folge unsrer Empfindungen wahrzunehmen; wir empfinden, wie im Traume; und alle diese unordentliche Empfindungen sind mehr abmattend, als ergötzend. Die Poesie hingegen läßt uns den Faden unserer Empfindungen nie verlieren; hier wissen wir nicht allein, was wir empfinden sollen, sondern auch, warum wir es empfinden sollen; und nur dieses Warum macht die plötzlichsten Übergänge nicht allein erträglich, sondern auch angenehm[6].

L'indipendenza della musica strumentale, alla fine degli anni '60, è ancora un tabù per un letterato come Lessing, bisognoso di inquadrare e disciplinare l'espressione musicale legandola ad un contesto più ampio: «Ohne Zusammenhang, ohne die innigste Verbindung aller und jeder Teile, ist die beste Musik ein eitler Sandhaufen, der keines dauerhaften Eindruckes fähig ist; nur der Zusammenhang macht sie zu einem festen Marmor, an dem sich die Hand des Künstlers verewigen kann»[7]. Una perfetta identità

di vedute accomuna Lessing a Johann Georg Sulzer, autore nel 1778 della *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, opera strutturata in articoli come il *Dictionnaire de musique* la cui parte musicale, scritta con la consulenza dei teorici Johann Philipp Kirnberger (1721-1783) e Johann Abraham Peter Schulz (1747-1800), risente fortemente dell'influenza del pensiero di Rousseau ed Herder. Anche per Sulzer l'apporto del testo poetico nella composizione musicale è indispensabile, in quanto le parole ci permettono di comprendere a fondo le cause dei sentimenti che proviamo. Il ruolo della musica strumentale da sola è limitato alle occasioni di svago come feste, balli e cerimonie pubbliche, per non parlare di alcuni generi considerati 'minori', cui è attribuita una funzione meramente propedeutica:

> Zum bloßen Zeitvertreib aber, oder auch als nützliche Übungen, wodurch Setzer und Spiehler sich zu wichtigern Dingen geschikter machen, dienet sie, wenn sie Concerte, Trio, Solo, Sonaten und dergleichen hören läßt[8].

Sulzer non nega che le forme strumentali possano essere di per sé gradevoli, ma solo in combinazione con la voce riescono a produrre il massimo risultato, e aggiunge che esse si prestano particolarmente ad accrescere gli effetti di uno spettacolo teatrale: «Hiernächst kann sie (die Instrumentalmusik) auch bey dem dramatischen Schauspiel ihre Dienste thun, indem sie den Zuschauer zum voraus durch Ouvertüren oder Symphonien zu dem Hauptaffekt, der in dem Schauspiel herrscht, vorbereitet»[9]. Ovviamente alla scarsa attenzione dedicata alla musica strumentale fanno da contrappeso, con un'assolutà fedeltà ai precetti rousseauiani, la glorificazione del canto come 'voce delle passioni' e la riconferma del primato della melodia nei confronti dell'armonia. Lessing e Sulzer sono soltanto due tra le molte personalità del mondo culturale e accademico che rimangono legate ad una concezione prettamente edonistica della musica, continuando a giudicarla un'arte minore e futile. Del resto un residuo atteggiamento di diffidenza, di dubbio, benché debole, si avverte ancora in una fase più avanzata del pensiero di Herder, pure grande musicofilo e destinato nel giro di pochi anni, come detto, ad allinearsi alle idee romantiche. Nello scritto *Ob Malerei oder Tonkunst eine größere Wirkung gewähre? Ein Göttergespräch* (1785) l'autore ricorre all'antico motivo della lotta per la supremazia tra divinità, inscenando una disputa tra la musa della pittura e quella della musica, con la mediazione della sorella poesia e la supervisione del padre Apollo. Emerge qui il superamento del principio d'imitazione da parte della musica, che esce vittoriosa dal confronto in virtù della sua forza creatrice, mentre la pittura, per quanto possa riprodurre ogni dettaglio con i suoi attributi di *Richtigkeit* (esattezza)e *Wahrheit* (verità), non va oltre un'imitazione superficiale della realtà. Orgogliosamente la musica, nonostante si dichiari disponibile a ripristinare l'antica alleanza con la parola, rifiuta il ruolo di servitrice della poesia e rivendica quello di arte 'onnicomprensiva': «Mir dient der Tanz wie die Worte; Gebehrden und Bewegungen,

wie deine Werke; und eigentlich schließe ich alles dieß, Modulation, Tanz, Rhytmus in mich»[10]. Al di là degli ampi riconoscimenti, l'impressione è tuttavia che Herder avalli almeno in parte la replica della poesia così come la sentenza finale di Apollo, dove si conferma in sostanza il pregiudizio classicistico per cui il significato della musica, diretto unicamente ai sensi e non all'intelletto, rimane avvolto nell'oscurità e necessiti perciò di una interpretazione, di una spiegazione razionale: «Du Tonkunst [...] regst die Empfindungen und Leidenschaften, aber dunkler Weise, und hast einen Führer, einen Erklärer nöthig, der dich wenigstens zur bestimmten Wirkung dem Verstand des Menschen nähere [...]»[11]. In pieno clima preromantico, il processo di emancipazione della musica dalla letteratura è tutt'altro che concluso, anzi incontra ancora non poche resistenze, e continuerà ad incontrarle anche dopo che scrittori e filosofi avranno sancito l'avvento di una nuova sensibilità estetica. Mentre l'ago della bilancia pende decisamente dalla parte dell'individuo in quanto *empfindsamer Mensch*, Herder si colloca in una posizione intermedia, alla ricerca di un'arte che si rivolga all'uomo nel suo complesso e non solo ad una parte, realizzando così un'ideale «Synthese von Verstand und Herz, Geist und Sinnen»[12]. D'altro canto a Herder (e ad altri personaggi, tra cui soprattutto Reichardt) fa capo un altro filone del pensiero estetico musicale, che si sviluppa parallelamente al culto stürmeriano del genio e dei sentimenti, e che riveste un interesse centrale nell'ambito di questo lavoro: l'aspirazione di ricondurre la musica alla sua antica funzione di accompagnamento della liturgia ecclesiastica in unione con la parola di Dio, preludio diretto alla creazione del *topos* della *heilige Kunst* (arte sacra).

2. *Verso la* heilige Kunst. *L'apporto di Herder*

A determinare lo sviluppo dell'estetica musicale di Herder concorrono alcune esperienze fondamentali: il contatto diretto con la tradizione religiosa protestante e pietistica tramite il padre (che ricopriva la funzione di *Kantor*), il precoce incontro con la poesia popolare e la formazione teologica. Com'è noto il filosofo, nato nella Prussia orientale, si accosta ai *Volkslieder* durante la giovinezza, trascorsa tra Mohrungen, la città natale, Königsberg, dove frequenta l'università, e Riga, sede della sua prima cattedra. I canti dei contadini delle regioni baltiche destano in lui un'impressione profonda e duratura, e lo spingono ad adoperarsi per riportare alla luce un patrimonio secolare da sempre trascurato e ritenuto indegno di essere accolto nella cultura ufficiale. Tale vivace interesse si fonde con l'influsso dell'educazione religiosa ricevuta dai genitori e con lo studio della teologia, che lo porta naturalmente ad approfondire la conoscenza della figura e dell'opera di Martin Lutero. Del monaco di Eisleben Herder riprenderà l'altissima stima che egli nutriva nei confronti della pratica musicale e che rappresenta uno dei suoi lasciti più importanti verso la cultura e l'identità nazionale tedesca. Per Lutero infatti la musica, pur nell'ambito di un uso liturgico, ha un valore intrinseco indipendente dal

testo sacro a cui si accompagna, che consiste nell'elevare gli animi grazie alla dolcezza dei suoni. Il Fubini cita ad esempio una lettera del 1530, indirizzata al musicista e teorico svizzero Ludwig Senfl, in cui Lutero parla del suo intenso amore per la musica definendola un balsamo per calmare, rallegrare e vivificare il cuore di chi è triste, di chi soffre[13]. Un altro studioso, Giovanni Guanti, sottolinea ancora che in Lutero

> la musica non è soltanto *donum Dei* in senso agostiniano, ma anche (in prospettiva ancora quadriviale) una *doctrina numeris inclusa*, ove il numero sonoro conserva tali implicazioni cosmologiche che la grande e perfetta sapienza di Dio creatore può esservi appieno riconosciuta[14].

Considerando la musica un meraviglioso dono divino, capace di lenire il dolore e scacciare il demonio, Lutero cancellò ogni traccia di quel timore moralistico verso la seduzione del suono che si era insinuato per molti secoli nella dottrina della Chiesa: anzi, concesse all'*ars musica* il diritto a tutti gli onori, e nell'ordine delle scienze la collocò al posto più alto, accanto alla teologia.

Una volta riabilitata la musica dal punto di vista filosofico e dottrinale, Lutero si pose l'obiettivo di avvicinare ad essa la comunità ecclesiastica, mettendo in pratica il programma di radicale rinnovamento del rito concepito nella cerchia di Wittenberg. Alla base della riforma vi è l'introduzione nella Messa del corale protestante al posto del canto gregoriano. Inizialmente per la compilazione del repertorio dei nuovi canti in lingua tedesca, di costruzione polifonica molto semplice, i collaboratori di Lutero si limitarono a tradurre sequenze e inni latini, ma ben presto egli avvertì l'insufficienza di questa soluzione, convinto che tutto l'insieme, parole e note, accenti e gesti, dovessero provenire dalla lingua nativa, affinché l'esecuzione risultasse più naturale possibile. Nacque così una serie di composizioni con testo e musica originali, che secondo gli intendimenti di Lutero non dovevano essere cantate soltanto in chiesa, ma anche tra le pareti domestiche e a scuola, allo scopo di favorire l'alfabetizzazione musicale di base oltre che la coesione linguistica e culturale. La partecipazione attiva dei fedeli alla funzione liturgica produsse indiscutibilmente degli effetti irrealizzabili nelle nazioni cattoliche, dove restavano in vigore le antiche disposizioni, confermate dal Concilio di Trento, secondo cui il canto durante la Messa era appannaggio dei soli officianti e chierici o della *schola cantorum*. Altrettanto importante fu l'inserimento dell'educazione musicale nel sistema scolastico come materia regolare, innovazione che, partita dalla Sassonia, coinvolse gradualmente tutta l'area in cui aveva attecchito il nuovo credo luterano. Ancora oggi, nell'Europa del Nord e nel mondo anglosassone, la diffusione capillare dell'educazione musicale negli istituti pubblici e privati fa sì che bambini e ragazzi che si dedicano allo studio di uno strumento abbiano in generale una preparazione nettamente superiore a quella dei loro colleghi di altri Paesi.

Con Lutero la musica conquista un prestigio e un ruolo fino ad allora sconosciuti, ponendosi come educatrice dell'umanità. Questo particola-

re aspetto dell'azione riformatrice luterana influenza profondamente il pensiero di Herder, a cui adesso la musica sacra appare il genere più alto e nobile, un mezzo «zur Humanisierung des menschlichen Geschlechts»[15]. Se gli esordi letterari herderiani erano caratterizzati, come abbiamo visto, dal problema dell'origine della musica in relazione alla lingua e alle arti consorelle, in una fase successiva si fa largo prepotentemente la questione del rapporto tra canto e rito religioso. Nel contesto di una generale riscoperta delle radici artistiche e letterarie autoctone, Herder vede nel corale protestante «das höchste Werk deutscher Kunst»[16], in cui si realizza una perfetta combinazione tra la spontaneità della poesia popolare e la solennità della preghiera. Osserva giustamente Walter Salmen che l'ideale musicale di Herder (e di Reichardt) coincide con la massima coniata in seguito da Goethe: «Die Heiligkeit der Kirchenmusiken, das Heitere und Neckische der Volksmelodien sind die beiden Angeln, um die sich die wahre Musik herumdreht»[17]. Mentre nella visione tardo-settecentesca lo scopo finale della musica profana, in tutti suoi generi vocali e strumentali, è la *Erregung der Leidenschaften*, il fine ultimo della musica sacra è, per Herder, la *Erregung der Andacht*. Ciò può avvenire soltanto se le composizioni eseguite in chiesa rispettano certe caratteristiche, quali la «hohe Simplicität im Gesange», la «reine, edelgewählte Harmonie» e la «majestätische Bewegung»[18]. In altre parole Herder sembra proporre l'applicazione, almeno a livello concettuale, del precetto winckelmanniano della «edle Einfalt und stille Größe» (nobile semplicità e serena grandezza) anche per la musica liturgica, sebbene poi egli si dichiari un fervente ammiratore di Händel e del *Messiah*, grandiosa epopea sonora che certo non risponde ai canoni di sobrietà ed essenzialità da lui propugnati.

La predilezione di Herder per questo tipo di repertorio si rafforza ulteriormente in seguito a un'esperienza che, come per molti altri poeti e intellettuali tedeschi dell'epoca, si rivela decisiva: il viaggio in Italia, compiuto tra il 1788 e il 1789 in compagnia del musicista dilettante Friedrich von Dalberg. Qui Herder viene in contatto con le opere polifoniche dei grandi maestri italiani del Rinascimento, soprattutto Palestrina, ma anche con i più recenti autori del tardo Barocco, tra i quali le preferenze vanno a Leonardo Leo (il capostipite della scuola napoletana), Benedetto Marcello e Giovanni Battista Pergolesi. A differenza di Rousseau e di Heinse, che si entusiasmano per la produzione operistica dei compositori napoletani, Herder, avverso ai castrati e all'artificiosità del teatro, ignora totalmente il melodramma per rivolgere la sua attenzione alle composizioni sacre. Le suggestioni ricevute in Italia, sommate a quelle derivate dalla tradizione liturgica protestante, si riflettono in vari scritti degli anni '90, tra cui spicca il saggio *Cäcilia* (1793), nel quale la rievocazione della santa, morta per difendere la propria verginità e simbolo di devozione al Signore, offre lo spunto iniziale per esplorare la storia della musica sacra.

Ho già sottolineato che, nella visione di Herder, la naturalezza tipica delle melodie popolari si estende anche all'ambito religioso. In *Cäcilia* l'autore afferma che la spontaneità con cui l'uomo era portato a pregare

e a lodare Dio diede vita all'inno, forma poetica e musicale altissima, che riunisce in sé una commovente semplicità e una grande capacità di elevazione spirituale. Senza dimenticare la fede e la prassi liturgica dei popoli che praticano altre religioni, il discorso riguarda soprattutto l'inno cristiano, la cui forza deriva dalla bellezza del libro dei salmi, per Herder esempio insuperato nel loro genere (l'ammirazione herderiana per i testi biblici è testimoniata fra l'altro dallo scritto *Vom Geist der hebräischen Poesie* del 1782). Il confronto tra *Cäcilia* ed altri testi coevi del filosofo mostra che l'elogio dell'inno ricorre più volte, e ad un'attenta analisi si scopre che dietro questa presa di posizione si cela qualcosa di ben diverso dalla solita celebrazione della monodia vocale. Al contrario, Herder getta qui le basi per la rivalutazione della musica 'pura', non contaminata dall'elemento verbale, che trova la più alta giustificazione della sua esistenza proprio in virtù del legame con il Divino. Secondo l'autore il lunghissimo processo che portò l'arte dei suoni a sciogliersi dai vincoli in cui era rimasta imprigionata si completò nel Medioevo, quando l'involuzione della poesia, ridotta a mera sillabazione dei versetti gregoriani, fece sì che la musica prendesse il sopravvento: «Die Musik bekam durch die christlichen Hymnen mit der Zeit eine ganz andre Art und Weise [...]. Bei den Griechen war die Poesie herrschend, die Musik dienend. Jetzt war die Musik herrschend, die im Sylbenmaß gebrechliche Poesie diente»[19]. Il passo successivo, altrettanto importante, è la legittimazione della polifonia e dell'armonia, viste ora come la logica evoluzione di un'arte che cercava nuovi mezzi d'espressione: «Die jetzt herrschende Musik [...] mußte notwendig, später oder früher, für sich selbst ein Gebäude der Harmonie ausbilden»[20]. Il canto cristiano non era più la statica ed austera monodia gregoriana, ma una gioiosa *Harmonie der Stimmen* (armonia di voci) il cui scopo era proclamare la magnificenza del Creato e alla quale anche gli strumenti partecipavano a pieno titolo. Fra essi, Herder menziona come il più nobile e perfetto l'organo, definito «die vielstimmige Posaune des Lobes Gottes»[21] con allusione alla possibilità di imitare tutti i timbri strumentali e di spaziare quindi attraverso moltissime sonorità, dalle più delicate alle più spaventose.

Anche la potenza dell'organo tuttavia resta in secondo piano di fronte all'elemento che Herder ritiene la base della musica sacra, ovvero il coro. Nella musica liturgica il canto non è, secondo i dettami della *Empfindsamkeit*, espressione di sentimenti individuali, ma glorificazione collettiva della divinità. Per questo Herder sottolinea l'importanza del coro, voce unitaria della comunità dei fedeli, il cui ruolo può essere equiparato a quello dello stato nel pensiero politico di Rousseau. Se per quest'ultimo qualsiasi pretesa egoistica, qualsiasi accampamento di diritti individuali deve essere represso in nome dell'interesse generale dei cittadini, così Herder pensa che in chiesa ogni forma di composizione vocale (aria, duetto, trio ecc.) in cui il singolo artista, poeta, compositore o interprete che sia, cerchi di affermare la propria personalità, suoni come un atto di presunzione nei confronti della divinità e risulti perciò inadeguata. La sacralità

dell'atmosfera religiosa non può essere contaminata, per questo Herder si dichiara assolutamente contrario tanto alla 'soggettivizzazione' quanto alla 'teatralizzazione' della musica liturgica, all'intrusione dell'elemento scenico: «Hiermit zeigt sich also, daß die Kirchenmusik auf keine Weise dramatisch seyn könne, und wenn sie dies seyn wolle, sie ganz ihren Zweck verfehle»[22]. La rappresentazione drammatica è inconciliabile con il rito, perché in chiesa non c'è nessuna storia da raccontare e quindi non serve alcun attore/narratore; è la parola da Dio che, proveniente da luoghi a noi sconosciuti, fluisce direttamente nei nostri cuori: «Es sind reine, unsichtbare Stimmen, die unmittelbar mit unserem Geist und Herzen reden [...]. Die heilige Stimme spricht vom Himmel herab; sie ist Gottes Stimme und nicht der Menschen; weh ihr, wenn sie, um sich sichtbar zu machen, ein theatralisches Gewand anleget!»[23]. È facilmente intuibile che siamo di fronte ad una svolta epocale, in aperto contrasto con le posizioni espresse dai teorici e dagli intellettuali razionalisti. Non solo la musica, dotata di un significato proprio, non ha bisogno dell'ausilio di un testo per essere spiegata, dato che essa sfugge alla comprensione razionale e si indirizza unicamente ai sensi e allo spirito. Né si tratta, come sosteneva Lutero, di un semplice dono divino, ma dell'emanazione stessa di Dio, di un qualcosa che sgorga da una sorgente misteriosa e soprannaturale e si riversa nei nostri cuori, infondendovi un senso di pace e di serenità. Mentre le composizioni profane, per quanto gradevoli, continuano a rappresentare soltanto un'occasione di svago e di distensione in cui proviamo un piacere momentaneo, la musica sacra è l'unica che può condurre l'ascoltatore «zu dem erhabnen, umfallenden Genuß» (al godimento elevato, che porta all'incoscienza), a uno stato di grazia paragonabile all'estasi mistica. Con questi argomenti Herder comincia a delineare un percorso che, secondo le interpretazioni successive, sfocia poi nel concetto di 'musica assoluta', tema privilegiato d'indagine all'interno degli studi sul Romanticismo, in cui l'aggettivo 'assoluto' viene letto solitamente nella sua doppia accezione di 'sciolto' da ogni contenuto extramusicale e di 'perfetto, illimitato', caratteri che definiscono ogni Ente Supremo[24].

Del resto l'identità tra il suono/parola e la divinità è un retaggio comune, magari con sfumature diverse, alle maggiori tradizioni religiose e filosofiche. Basti pensare all'inizio del prologo del Vangelo di Giovanni: «In principio era il Verbo, e il Verbo era presso Dio e il Verbo era Dio», passo che ritroviamo pressoché identico nei Veda, le più antiche e autorevoli scritture induiste. Nella filosofia induista, in origine Dio era privo di attributi (*Nirguna Brahman*), unico e indifferenziato. Ma data l'assenza di molteplicità, egli non poteva fare nessuna esperienza di se stesso, per cui espresse il desiderio fondamentale di differenziarsi («Io sono l'Uno; diverrò i molti»). Questa volontà assunse la forma di un suono, una vibrazione – la sillaba AUM, pronunciata OM e utilizzata nelle pratiche di meditazione – dalla quale scaturì tutta la Creazione: *Ishvara* (Dio con attributi), il tempo, i cinque elementi, i diversi piani dell'esistenza, l'universo intero e le infinite anime individuali. Tale ipotesi cosmogonica trova tra l'altro una singolare rispondenza nelle

moderne teorie della fisica quantistica e delle stringhe, che descrivono l'Universo proprio in termini di vibrazioni sonore.

Come hanno messo in rilievo vari studiosi, l'altro grande filone di pensiero che si può rintracciare nella nuova concezione musicale di Herder – nonché di Wackenroder e poi di Schopenhauer – è riconducibile alla dottrina neoplatonica, a cui l'autore si era già richiamato apertamente con la rapsodia *Die Tonkunst*, pubblicata nel 1791 sul «Musikalisches Kunstmagazin» dell'amico Reichardt. I versi entusiastici della poesia celebrano la musica come redentrice dell'anima, smarrita nel mondo terreno e immemore della sua origine trascendentale. Tra suono e anima sussiste una perfetta identità, poiché entrambi erano parte dell'infinita armonia celeste («Wach in mir auf, du leiser Himmelston, / der meine Seele ward»)[25]. L'anima, caduta dal mondo delle idee e imprigionata nel corpo, deve prima riprendere coscienza di sé per poter poi liberarsi dalle catene. A questo scopo il poeta invoca l'intervento della musica: «Zu Hülfe komm'ihm dann, heilger Strom / Von Tönen andrer Welt, / Umström ihn ganz, und trag'ihn sanft hinüber»[26]. Nella sua doppia natura, *mundana* e *humana*, la musica fa da tramite tra due mondi, risvegliando nella nostra anima il ricordo dell'esistenza passata, nella quale era un tutt'uno con l'Assoluto: «Die Musik ist das lebendige Gedächtnis des göttlichen Ursprungs der Seele und der Welt, der Bote einer anderen Sphäre und Wirklichkeit»[27]. Per la prima volta nella sua storia, l'arte dei suoni non viene più considerata qui qualcosa di accessorio e inessenziale, anzi ne viene proclamata la superiorità ontologica sulla base di teorie e miti già presenti fin dai tempi più remoti nelle diverse culture ma mai presi seriamente in considerazione dalla filosofia.

Si sarà notata, nell'ultima citazione, la presenza ravvicinata di due termini, *Strom* e *umström*, i quali si ritrovano, assieme ad altri appartenenti al medesimo campo semantico, in numerosi altri punti all'interno degli scritti herderiani. Vediamo ancora un paio di esempi tratti da *Cäcilia*:

> [...] tönte die heilige Musik in vollem, reinem Strome, bis sie sich nachher in tausend anmuthige Bäche zertheilt hat [...] denn sie (die Musik) ist sinnlich und geistig, zwischen ihren Ufern sollte der Strom der Begeisterung und Andacht sanft oder stärker fortströmen[28].

Non si tratta di un caso, ma di una scelta stilistica ben precisa. Il lessico della *Wassermetaphorik* (metaforica acquatica) era già stato utilizzato dai mistici medievali in quanto particolarmente adatto ad esprimere l'idea dello scorrere della grazia divina nei cuori puri e pronti a riceverla. Ripreso successivamente dalla cultura del Pietismo e della *Empfindsamkeit* per evocare sensazioni e stati d'animo[29], esso diventa un prezioso serbatoio di immagini che rendono al meglio l'idea del movimento fluido, ora placido ora impetuoso, associato alla musica e ai sentimenti. Molto comune in varie forme di scrittura, soprattutto in quelle private della lettera e del diario, vi attingono a piene mani molti autori del periodo; oltre a Herder, vi fanno ampio ricorso, come vedremo, Heinse, Wackenroder e Tieck.

Parlando dell'estetica musicale di Herder è comparso più volte il nome di Reichardt. In effetti tra i due sussiste uno stretto legame personale, stabilito fin dai tempi delle comuni esperienze giovanili di Königsberg, dove entrambi frequentarono le lezioni di Kant e subirono la forte influenza di una personalità carismatica come Hamann. Nonostante il diradarsi degli incontri e il sorgere di alcuni contrasti, il rapporto si mantenne vivo fino alla morte di Herder (1803) attraverso un fitto scambio epistolare e un'intensa collaborazione artistica, di cui la testimonianza principale è offerta dalle 49 poesie herderiane trasformate in *Lieder* da Reichardt. Questi dichiarò il suo sincero apprezzamento per alcune opere dell'amico, in primo luogo le *Ideen zur Philosophie der Geschichte* e gli *Zerstreute Blätter*, mentre Herder lodò varie volte nei suoi scritti le composizioni di Reichardt. Dalla comune fondamentale esperienza del soggiorno in Italia, e dalla contestuale conoscenza del repertorio sacro rinascimentale, tutti e due trassero la convinzione che la musica liturgica fosse di gran lunga superiore agli altri generi in quanto capace di rivelare l'essenza divina e di nobilitare l'umanità, e che pertanto chi si accostava all'arte dovesse farlo con l'intento di perseguire scopi altissimi. A Reichardt va ascritto infine il merito di aver promulgato l'idea della *heilige Kunst* nelle sue pubblicazioni e di averla tramandata ai suoi discepoli berlinesi, Wackenroder e Tieck, prima che essi la rielaborassero in modo originale nelle due raccolte delle *Herzensergießungen* e delle *Phantasien über die Kunst*. Per tutti questi motivi, un'analisi della sua figura e del suo ruolo risulta a questo punto indispensabile per le finalità a cui ambisce questo lavoro.

3. La figura di Johann Friedrich Reichardt

Oggi quasi completamente dimenticato, Johann Friedrich Reichardt (1752-1814) è un personaggio chiave della vita musicale e dell'editoria tedesca verso la fine del Settecento[30]. Concittadino e allievo di Kant, in contatto personale ed epistolare con Herder, Lavater, Schiller e Goethe, del quale è il consigliere musicale e uno dei primi a trasporre in *Lieder* i suoi versi, Reichardt è al tempo stesso compositore, scrittore, pubblicista e critico. A soli ventitré anni viene nominato *Hofkapellmeister* (maestro di cappella di corte) da Federico II di Prussia, incarico che sospende molte volte per dedicarsi ai viaggi. In uno di questi giunge a Parigi proprio alla vigilia della Rivoluzione, per i cui ideali si entusiasma immediatamente, attirandosi non solo l'ostilità della corte, ma anche quella di Goethe e Schiller, che non perdono l'occasione di mettere alla berlina il suo fervido impegno a favore degli eventi francesi. Tornato a Berlino, viene licenziato nel 1794 da Federico Guglielmo II. Si ritira allora definitivamente in campagna, nella casa di Giebichenstein presso Halle, che in breve tempo diventa un polo d'attrazione per quasi tutti i letterati del tempo, acquistando la fama di *Herberge der Romantik* (ostello del Romanticismo). Gli renderanno visita infatti, oltre ai due pupilli Tieck e Wackenroder, Novalis, Brentano, Hoffmann, Jean Paul e lo stesso Goethe, con cui si riconcilia. Il periodo

d'oro di Reichardt si conclude bruscamente nel 1806, quando le truppe napoleoniche gli devastano la tenuta e saccheggiano tutti i suoi beni. Già avviato verso l'oblio nonostante la notorietà di cui aveva goduto fino a pochi anni anni prima, muore in povertà nel 1814, all'alba di una nuova fase storica per l'Europa.

Reichardt occupa una posizione singolare nel panorama linguistico e culturale tedesco, essendo il primo giornalista e compositore che si sia prodigato con grande impegno e dispendio di energie per promuovere il giudizio critico nei confronti della vita e del mercato musicale, nell'intento di svolgere un'importantissima funzione di mediatore tra il 'produttore' e il 'fruitore' dell'opera d'arte. Questo ruolo di anello di congiunzione si rendeva particolarmente necessario in un'epoca che vedeva il graduale sfaldamento del vincolo di dipendenza dell'artista dal principe-mecenate che lo stipendiava, con la conseguenza che il primo iniziava a godere di una maggiore libertà ma con lo svantaggio di una minore sicurezza economica e di esporsi al rischio di non incontrare i gusti del pubblico. Per questo motivo era importante che ci fosse una figura come quella del critico, pronta sia ad educare le menti degli utenti meno colti, indirizzandoli verso le forme e i generi a loro più consoni, sia a consigliare e guidare l'artista affinchè il suo lavoro venisse accolto positivamente.

Reichardt interpretò questo ruolo come una vera missione. Egli non aveva nessuna remora a parlare e scrivere pubblicamente delle proprie opere o di quelle altrui, anzi era convinto che il dibattito critico sull'origine, la natura e le finalità della musica dovesse trovare ampio spazio, affinché l'artista potesse, attraverso lo studio dei modelli, formarsi e trovare la propria strada. Sottolineando il suo disprezzo per la sregolatezza, per l'estro che obbedisce soltanto a ciechi istinti, Reichardt individua come obiettivo da perseguire quello di diventare un «denkender Künstler», un artista pensante che per mezzo della riflessione giunge alla piena consapevolezza di sé e della propria creazione. Quest'impostazione affonda le sue radici nella cultura illuministica della quale Reichardt era figlio, sia perché a contatto con uno dei centri principali della *Aufklärung*, Berlino, sia perché allievo di Kant e profondo conoscitore dei suoi scritti. Con il filosofo di Königsberg, suo concittadino, il rapporto di stima e di amicizia si accompagnò sempre ad un costante e fruttifero scambio di idee su temi importanti quali l'etica, l'imperativo categorico, l'idealismo trascendentale, e anche Kant, da parte sua, pensava di poter trarre vantaggio dalle competenze di Reichardt in campo musicale. Gli stimoli provenienti dal pensiero kantiano avrebbero dovuto guidare il compositore nella stesura di una grande opera sistematica di carattere estetico, ma il progetto non venne mai realizzato, così le sue idee rimangono affidate all'innumerevole quantità di articoli, recensioni, saggi e lettere riguardanti l'argomento 'musica'. Anche a causa dei mezzi letterari scelti come veicolo di diffusione, le sue osservazioni rivelano una certa estemporaneità, come se l'autore, più che un coerente filo logico, seguisse l'esperienza quotidiana e le impressioni del momento, sempre suscettibili di variazioni e ripensamenti. Se la notevole

competenza tecnica fu senz'altro un punto a favore di Reichardt, che, lo ricordiamo, esprimeva i suoi commenti dal punto di vista del compositore e non del critico di professione, il suo difetto fu quello di mantenere in ogni occasione un atteggiamento di superiorità e un tono eccessivamente moraleggiante, quasi da predicatore, che non giovavano all'obiettività del giudizio e irritivano non poco gli autori chiamati in causa. Un certo misoneismo, unito alla superficialità con cui talvolta prendeva visione di certe composizioni – si pensi che studiò le grandi opere di Mozart e Beethoven quasi esclusivamente attraverso riduzioni pianistiche – lo portarono a disconoscere per molto tempo l'importanza del Classicismo viennese e a sottovalutare o ignorare del tutto altri significativi personaggi del suo tempo. Inoltre, pur avendo intensi rapporti con gran parte dei Romantici, i quali, come detto, erano spesso ospiti nel suo *buen retiro* di campagna a Giebichenstein, Reichardt rimase fondamentalmente estraneo a quel mondo e non riuscì ad apprezzare il nuovo stile musicale, del quale, in accordo con il giudizio di Goethe, lamentava l'assenza di 'misura e forma'.

Reichardt condivide in larga misura le nuove tendenze estetiche che si stavano affermando a partire dalla metà del secolo e che comportavano quella decisa inversione di rotta evidenziata dal saggio di Hans Eggebrecht: da «die Musik drückt etwas aus» (la musica esprime qualcosa) a «sich selbst in der Musik ausdrücken» (esprimere se stessi nella musica). Per Reichardt la musica è un mezzo di espressione dell'interiorità che coinvolge la totalità dell'uomo, agisce cioè sul cuore ma anche sull'intelletto, e proprio gli effetti psicologici dell'ascolto acquistano grande rilievo all'interno della sua concezione, in cui ragione e sentimento non sono elementi conflittuali ma complementari e necessari sia alla produzione che alla ricezione artistica. Certo il primato viene riconosciuto al *Gefühl*, al sentimento, tuttavia questo non può mai essere incontrollato, ma sempre moderato, tenuto a freno dalla riflessione razionale. Reichardt si distanzia da una concezione puramente imitativa della musica per difenderne l'autonomia espressiva e la capacità di divertire e commuovere in se stessa. Essendo la più intima delle arti, la musica non si accontenta di illustrare, di riprodurre un oggetto tramite i suoni, anche perché la «bloße Nachahmung ist in den schönen Künsten immer fruchtlos» (la semplice imitazione nelle belle arti è sempre infruttuosa); essa mira piuttosto a rappresentare, in forma idealizzata e potenziata, emozioni ed esperienze individuali. In pratica Reichardt si avvicina molto ai concetti espressi da Heinse a proposito del melodramma nel secondo dei *Musikalische Dialogen*.

A differenza di altri musicisti, Reichardt non rimane legato alla dimensione del presente, bensì, grazie soprattutto agli stimoli derivanti dall'amico e protettore Herder, rivolge la sua attenzione anche alle epoche passate, adottando, tra i primi nel XVIII secolo in campo musicale, un metodo d'osservazione di tipo storico-critico. Le fonti raccolte nelle numerose biblioteche visitate, più che la base per una ricerca filologica, costituiscono il materiale didattico, una sorta di 'pezze d'appoggio' su cui fondare la sua analisi della musica contemporanea. Sebbene in generale

convinto che la musica del suo tempo avesse raggiunto il più alto grado di perfezione, Reichardt osserva riguardo ad alcuni generi (soprattutto la musica sacra), una decadenza, un regresso nella forma e nello stile, e si serve perciò delle opere degli antichi maestri come modello di correttezza, ordine e buon gusto. Non bisogna comunque credere che lo sguardo di Reichardt si spinga troppo lontano. Parlando di 'antichi maestri' mi riferisco infatti ai compositori rinascimentali, dato che alla musica dell'antichità e del Medioevo viene riservata soltanto un'attenzione superficiale. Sui Greci egli afferma ad esempio «daß sie den Gesang, wie wir ihn heute zu Tage nehmen, eben so wenig gehabt haben, als die Harmonie, und daß die Deklamation ihre einzige Musik war»[31], mentre il canto gregoriano viene definito solo un «bewegungsloser Todtengesang»[32]. Anche per questo motivo la progettata e mai terminata *Geschichte der neuern Musik*, alla quale lavorava ancora nel 1814, non viene concepita come un compendio della storia della musica fino dagli inizi, cosa che aveva fatto ad esempio Forkel[33], ma solo dal XVI secolo in poi. Mentre le composizioni a cappella dei fiamminghi lo lasciano alquanto indifferente, la musica di Palestrina accende il suo entusiasmo, e ne fa uno dei precursori della *Palestrinarenaissance* a cui assistiamo dagli inizi dell'Ottocento[34]. Similmente, tutti i musicisti italiani del '600 e del '700 che seguono lo stile severo della polifonia palestriniana incontrano i favori e l'apprezzamento di Reichardt, tutti tranne Gregorio Allegri, il cui *Miserere* è oggetto di una disputa con Heinse, che ne parla all'inizio del romanzo *Hildegard von Hohenthal*. I due autori hanno invece la stessa opinione su Leonardo Leo, uno dei fondatori della scuola napoletana, da Reichardt addirittura definito il più significativo compositore del suo secolo.

Accanto agli italiani, tra i nomi del recente passato le preferenze vanno a Bach, Händel, Hasse e Graun, mentre a Telemann e Rameau, per motivi diversi, sono riservate parole di disprezzo. In ogni caso l'atteggiamento nei confronti di Bach – siamo nell'epoca del suo pressoché totale e dalla nostra prospettiva stupefacente oblio – non si discosta sostanzialmente da quello dei contemporanei: egli è apprezzato soltanto come «der größte Harmoniker» (il più grande armonista), e ne viene lodata in particolare la maestria tecnica nella costruzione e nella sovrapposizione di più voci senza che esse perdano la loro cantabilità. Per il resto, i giudizi sulle singole composizioni sono tali da risultare assolutamente inconcepibili ai giorni nostri. Un capolavoro straordinario come le *Variazioni Goldberg* è ad esempio liquidato come «Spiel des Witzes und des Verstandes» (gioco dell'ingegno e dell'intelletto), pieno di «canonische Künsteleien» (artifici canonici), mentre le cantate denoterebbero vari difetti, tra cui «das unnatürliche, gesuchte und unsingbare in den Melodieen»[35] (l'innaturalezza, la ricercatezza e la scarsa cantabilità delle melodie). In generale, l'insuperato Maestro di Eisenach riceve l'elogio di Reichardt per la perfetta organizzazione e l'abilità contrappuntistica, ma alla sua opera mancherebbe secondo lui «der hohe Wahrheitssinn und das tiefe Gefühl für Ausdruck» (l'alto senso della verità e il profondo sentimento dell'espressione), qualità che

egli riscontra invece nella musica di Händel. La predilezione per il secondo ‘grande’ del Barocco tedesco, il cui *Messiah* entusiasma anche Herder, non deve stupire. Mentre Bach, in vita, era conosciuto solo da una ristrettissima cerchia di intenditori e fu riscoperto solo dopo ottant’anni dalla morte, Händel fu accarezzato costantemente da una fama incondizionata e universale che non ha mai conosciuto flessioni o pause. Lo stile händeliano, assai meno complesso e profondo di quello bachiano, sopravvisse perciò al cambiamento del linguaggio e del gusto musicale e continuò ad incontrare i favori del pubblico durante l’epoca in cui le composizioni di Bach rimasero ignorate.

Non è comunque il ruolo di censore che Reichardt si attribuisce al centro dei nostri interessi. Ciò che mi preme sottolineare è, come nel caso di Herder, l’evoluzione del suo pensiero musicale, che ancora alla fine degli anni ’70 rimane attestato su posizioni tradizionali, per le quali la musica non è che una nobile fonte di diletto, in grado certo di elevare i cuori e affinare i sensi, ma confinata nella dimensione del gioco e dell’intrattenimento. La svolta, preannunciata già nel 1782 con l’uscita del primo volume del «Musikalisches Kunstmagazin», è confermata l’anno seguente, quando Reichardt compie il primo viaggio in Italia. Qui egli subisce la profonda impressione della ‘vera, pura musica sacra’, soprattutto della polifonia di Palestrina, che gli apre nuovi orizzonti e instilla in lui la convinzione che la musica abbia un’origine divina e debba perciò perseguire scopi altissimi. Non sarebbe però corretto dire che in seguito a quest’esperienza Reichardt si distacca definitivamente dalle correnti del suo tempo, dallo stile galante all’*Empfindsamkeit* allo *Sturm und Dran*g. Piuttosto egli dimostra un notevole eclettismo intellettuale che gli consente di sovrapporre il nuovo credo alla precedente concezione, della quale sono mantenuti gli elementi cardine (naturalezza, semplicità, buon gusto), ma con l’obiettivo non più focalizzato sull’opera, il genere che dominava il dibattito estetico, né sulla sinfonia o sui brani cameristici, bensì sulla musica liturgica. In questo modo Reichardt sposa una linea che, sul piano pratico, conduce direttamente al *revival* ottocentesco del repertorio sacro e, sul piano teorico, preannuncia la formazione dell’estetica romantica e l’idea della *göttliche Kunst* (arte divina).

4. Il modello del «Musikalisches Kunstmagazin»

Le considerazioni di Reichardt sulla musica sono disseminate un po’ dappertutto nell’imponente *corpus* della sua produzione letteraria, che comprende, oltre all’incompiuto romanzo *Leben des berühmten Tonkünstlers Wilhelm Friedrich Gulden nachher genannt Guglielmo Enrico Fiorino* (1779), raccolte di lettere (*Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend*, Francoforte/Lipsia, 1774–76; *Vertraute Briefe über Frankreich I-II*, Berlino 1792; *Vertraute Briefe aus Paris*, Amburgo 1804-05 ecc.), saggi e recensioni (*Über die deutsche comische Oper*, Amburgo 1774; *Schreiben über die Berlinische Musik*, Amburgo 1775; *Etwas über Musik*, Berlino

1795 ecc.) monografie su Händel, Wolff, Fasch e, *last but not least*, una serie di riviste («Musikalisches Kunstmagazin» *I-II*, Berlino 1782-1791; «Deutschland» *I-IV*, Berlino 1796; «Frankreich» *I-XII*, Altona 1795-1800; «Musikalischer Almanach», Berlino 1796 ecc.). Ai titoli pubblicati dallo stesso Reichardt vanno poi aggiunti, a conferma di un'infaticabile attività giornalistica, gli innumerevoli interventi, spesso coperti dall'anonimato, apparsi su altri periodici, dalla «Allgemeine Deutsche Bibliothek» al «Deutsches Museum», dalla «Allgemeine Jenaer Literaturzeitung» alla «Allgemeine Musikalische Zeitung», per citarne solo alcuni. Tutte queste collaborazioni la dicono lunga sull'insopprimibile bisogno di Reichardt di manifestare le proprie idee su qualunque argomento meritasse, a suo parere, una pubblica discussione, nonché sul desiderio di raggiungere la sicurezza economica attraverso la carriera di giornalista indipendente. Tuttavia l'idea di partecipare dall'esterno alla realizzazione di una rivista creata da altri non lo appagava del tutto, per cui egli decise ripetutamente di tentare, nonostante l'alto rischio finanziario, la strada dell'editore in proprio. Il migliore risultato in questo campo è rappresentato senza dubbio dal «Musikalisches Kunstmagazin», che secondo Salmen deve essere annoverato tra gli «historisch-kritischen Standardwerke der Musikgeschichte» (opere storico-critiche standard della storia della musica), nel quale si riconoscono appieno le «Pionierleistungen» (contributi pioneristici) di Reichardt[36]. Accolta molto positivamente da artisti e conoscitori, la nuova pubblicazione testimonia della grande versatilità e molteplicità di interessi dell'autore, i cui articoli spaziano dai commenti alle più recenti opere musicali alla fisiognomica vocale, dai consigli per l'educazione musicale dei giovani alla già sottolineata riscoperta delle varie forme della musica liturgica. A dispetto del suo successo, il «Musikalisches Kunstmagazin» ebbe però vita breve. Problemi di natura economica ne causarono l'interruzione dopo l'uscita del quarto fascicolo, e il successivo volume, programmato per il 1783 e suddiviso a sua volta in quattro sezioni, apparve soltanto nel 1791. La forza innovativa della rivista si era però già esaurita in larga misura con il primo volume, nel quale Reichardt aveva espresso l'essenziale, per cui il secondo si presenta assai più debole e con pochi contributi degni di nota. Tra essi ricordiamo, in apertura, il già citato inno alla musica composto da Herder e intitolato *Die Tonkunst*.

L'effimera esistenza del «Musikalisches Kunstmagazin» non va comunque ad inficiare la sua notevole importanza nell'ambito della letteratura specialistica di fine Settecento. Silvio Vietta osserva che i Romantici, in primo luogo Wackenroder e Tieck, traggono ispirazione soprattutto dal modo in cui Reichardt tratta i diversi argomenti, «nicht wissenschaftlich-systematisch wie Kirnberger und Forkel, sondern geschrieben in einem gefühlhaft-enthusiastischen, zugleich fachkundigen Stil, der auf wenigen Seiten […] das Wesentliche der behandelten Themen zu entfalten suchte»[37]. A prescindere dalla diversità di vedute riguardo agli sviluppi della musica contemporanea – Reichardt rimane un seguace di Rousseau e continua a prediligere il canto, mentre Wackenroder e Tieck sono ferventi estimato-

ri della sinfonia – le caratteristiche stilistiche e i toni usati da Reichardt si ritrovano, in forma potenziata, nei saggi delle *Phantasien über die Kunst*. Lungi dal ricorrere allo stile formale e impersonale tipico delle opere scientifiche o divulgative e dunque anche dei trattati dedicati all'arte e alla musica, Reichardt si esprime nel linguaggio intimo ed appassionato proprio della scrittura privata o del romanzo sentimentale, al quale l'uso della terminologia religiosa conferisce l'aspetto di una predica. Emblematico è in tal senso l'articolo iniziale del «Musikalisches Kunstmagazin» (primo volume), intitolato *An junge Künstler*. In questo vero manifesto programmatico sono annunciati in poche pagine i punti fondamentali della nuova *Kunstauffassung* reichardtiana. Con un'apostrofe enfatica, l'autore celebra le straordinarie qualità dell'arte, in grado non solo di nobilitare l'animo umano e di aprire il cuore all'amicizia e all'amore, ma anche – ed è questa la novità – di strappare l'uomo alla 'follia del mondo' e trasportarlo verso un'altra realtà, alla scoperta di territori sconosciuti e incantati. Il momento tanto atteso dai cristiani della fine dei tempi e dell'inizio della vita eterna può essere anticipato attraverso l'abbandono alla redenzione, anche se solo temporanea, offerta dall'arte: «nichts zaubert mächtiger eine neue schönere Welt um uns her, nichts erhebt unsre Seele mehr zu dem unaussprechlichen Urquell aller Schönheit, nichts reinigt veredelt uns mehr zu dem künftigen herrlichen Anschauen der höchsten Schönheit, als Du, o edle Kunst!»[38]. Per godere tali benefici effetti e aspirare all'autentico *Lebensgenuß*, non è però sufficiente una contemplazione passiva e superficiale della bellezza artistica. Serve piuttosto una partecipazione attiva, un impegno profondo che va coltivato con costanza sin dalla più tenera età. Fedele ad un'impostazione pedagogica di stampo illuministico, Reichardt esorta i genitori a favorire un sano sviluppo fisico e morale dei loro figli, nella convinzione che da una natura troppo delicata e sensibile non potrà mai nascere un grande artista. La fede nel binomio arte (musica)-malattia, ovvero l'ipotesi secondo cui una congenita e organica debolezza fisica è precondizione indispensabile alla creazione artistica, che ha alimentato ogni analisi *a posteriori* sul Romanticismo e costituisce uno dei motivi letterari prediletti dagli scrittori del Decandentismo e dell'Estetismo, è lontana anni luce dalla filosofia di Reichardt in quanto completamente estranea al substrato culturale dal quale egli proviene. Al contrario, una grande forza interiore ed esteriore dovrà sorreggere l'artista il quale, nell'immagine proposta dall'autore, è chiamato a compiere una missione nobilissima, che assume i caratteri di un autentico sacerdozio: «Mit Inbrust wird er sie (die Kunst) dann umfassen, sie wie ein Heiligthum in seinem Herzen tragen, ihr ein reines, schuldloses, edles Leben weihen […] ihr Geliebter, ihr Priester zu seyn, wird er dann für den höchsten Gewinn dieser Erde halten»[39]. La rappresentazione dell'artista come *Priester* è perfettamente coerente con la definizione dell'arte fornita da Reichardt, che coincide con quella di Herder: «Ursprung und Zweck der Kunst ist heilig; heilig werde sie auch betrieben. Nur da, wo's drauf ankommt den Menschen über sein schlechteres Selbst, über sein Zeitalter, über diese Erde zu

erheben, da nur werde die Kunst angewand»[40]. Il mondo dell'arte si sveste della dimensione ludica ed edonistica che gli era stata cucita addosso fino a quel momento per ricoprirsi di un'aura mistica, sacrale, e la solennità del compito che attende chi vuole accostarsi ad esso richiede esclusivamente persone dotate di una vocazione pura e sincera, pena il misero fallimento di qualsiasi aspirazione.

In realtà Reichardt, più che riferirsi alla situazione attuale, esprime, rivolgendo un malinconico sguardo all'indietro, l'auspicio che l'arte torni ad essere quella delle origini. Egli condivide, pur senza compiere la medesima analisi storica e sociologica, l'assunto rousseauiano della degenerazione della musica, che in principio altro non era se non «Sprache der Menschen mit den Göttern» (lingua degli uomini con gli dei), mentre oggi essa è sprofondata nel fango di «faule Erdensümpfe» (marce paludi). Maggiormente responsabili della decadenza sono per Reichardt alcune delle più recenti tendenze dello stile musicale, sia vocale che strumentale, bollate spregiativamente come «kindischspielender, witzigverkräuselter armseliger Modesingsang und Klingklang»[41]. Gli strali dell'autore, che non nomina esplicitamente nessun compositore o interprete, vanno a colpire in modo generico l'artificiosità di un certo teatro musicale da un lato, dall'altro l'eccesso di protagonismo dei cantanti, isterici e viziati e spesso propensi, durante un'esecuzione, a virtuosismi di cattivo gusto. Ma oltre al genere drammatico, già bersagliato dalla satira fin dal primo Settecento, ora anche la musica sacra sembra caduta in una preoccupante crisi, con l'unica, nobile eccezione della forma vocale tedesca e luterana per eccellenza, lo «himmlischreiner, hocheinfacher, göttlichreicher Choralgesang» (canto corale puro come il cielo, altamente semplice, divinamente ricco) esaltato anche da Herder. Per questo Reichardt indirizza un accorato appello alle nuove generazioni, invitandoli a coltivare «Freiheit, Liebe und edlen Wirkungstrieb» (libertà, amore e nobile stimolo ad agire) e a profondere nella loro opera tutte le energie di cui dispongono, per risollevare l'arte dall'abisso in cui si trova e riportarla alle altezze che merita.

L'accostamento tra sacerdote e artista apre naturalmente la strada alla *Kunstreligion* e ad un modo completamente nuovo di intendere un ruolo che fino a tutto il Settecento, nell'opinione comune, si esauriva nel mero espletamento di capacità tecniche. Ora invece tale professione è investita di una grande responsabilità, e chi si rende degno di praticarla diventa un privilegiato, capace di farsi il portavoce di un messaggio che altrimenti resterebbe incompreso ai più, fungendo in pratica da mediatore tra umano e divino. Questa altissima funzione sociale esclude, per Reichardt, qualsiasi fuga nell'elitarismo o atteggiamento di chiusura in una torre d'avorio. Senza contatti con il mondo esterno, senza il rapporto con il pubblico fruitore, che paga ed emette giudizi, l'arte perderebbe la sua ragion d'essere: «Ohne Sänger, ohne Orchester, und ohne den Beutel eines Menschen oder eines Publikums, von dem jene bezahlt werden, kann der Tonkünstler nicht wirken»[42]. Reichardt insiste ripetutamente sul bisogno di libertà e autonomia dell'artista, che non deve sottostare a

nessun potere superiore, ma ciò non significa che egli lavori soltanto per se stesso, anzi il frutto della sua opera deve essere goduto e apprezzato dal maggior numero possibile di persone. Solo in casi estremi la constatazione di trovarsi a operare in un'epoca e in una società inaridita, prosaica, del tutto insensibile alla bellezza artistica può giustificare il rifiuto del dialogo e la volontà di isolamento:

> Lebt er in einem Zeitalter und unter Menschen denen nichts heilig ist, so wird er für sie, wie sie sind, nicht Künstler seyn wollen. Er wird für sein Herz und für die wenigen, die er im Herzen trägt arbeiten und so gewiß, sey's auch ungesehn und unerkannt, spät oder früh Veredlung der Menschheit wirken[43].

La considerazione della necessità per il musicista di relazionarsi con il suo pubblico, a prima vista scontata, non lo è affatto in quella delicata fase di transizione storica, sociale e culturale che vede la ridefinizione dello *status* dell'arte e dell'artista, la cui ricerca di una nuova collocazione all'interno della società pone timori e interrogativi. La sensazione di essere incompreso, di parlare una lingua che nessuno capisce, attanaglia poeti e compositori, e li spinge a ritirarsi in un doloroso isolamento, in un eremo d'infelicità dal quale uscire è quasi impossibile. La drammaticità di un simile destino, comune a molti personaggi reali della letteratura, della pittura e della musica, viene percepita e rappresentata in modo paradigmatico nella novella di Wackenroder *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger*. La profonda angoscia del protagonista, magistralmente descritta nella lettera che egli scrive all'amico monaco, e che traspare chiaramente da altri documenti di suo pugno inseriti dall'autore nella successiva raccolta delle *Phantasien über die Kunst*, deriva essenzialmente dalla consapevolezza di aver fallito l'obiettivo principale di un musicista, cioè toccare il cuore degli ascoltatori. Certamente varie cause concorrono alla crisi esistenziale di Berglinger, quali il senso di costrizione che egli prova nel dover imparare le regole della composizione prima di dare libero sfogo al suo estro, o la triste scoperta che ogni melodia si riduce in fondo ad un freddo principio matematico, o ancora l'amarezza di fronte all'invidia dei colleghi e alle manipolazioni cui viene sottoposta l'arte a corte. Tutto questo è giusto ma, in ultima analisi, il motivo di fondo della frustrazione di Berglinger si riconduce all'incomunicabilità esistente tra lui e il pubblico, alla mancanza di quella *Sympathie* che abbiamo visto essere il requisito indispensabile per la buona riuscita di un'opera d'arte e che, nel suo caso, si trasforma alla fine in una macabra *Sympathie mit dem Tode*. Sconsolato e rassegnato, Berglinger arriva ad esprimere il desiderio di abbandonare la civiltà e praticare la sua musica altrove, alla ricerca di una riconciliazione idillico-arcadica con la natura senza assilli e obblighi sociali di nessun genere: «Ich möchte alle diese Kultur im Stiche lassen und mich zu dem simplen Schweizerhirten ins Gebirge hinflüchten und seine Alpenlieder, wonach er überall das Heimweh

bekömmt, mit ihm spielen»[44]. Nonostante egli avverta la corresponsabilità del suo fallimento e il senso di colpa per essersi estraniato dal mondo esterno, ignorando tutto il suo carico di sofferenza, Berglinger non riesce a staccarsi dall'idea di un'arte fatta per se stesso e per una ristrettissima cerchia di eletti, contemporanei o posteri, che siano in grado di comprenderlo. La storia di Berglinger, prototipo dell'artista moderno, segna una novità assoluta, almeno per l'intensità con cui viene vissuto il conflitto, nel panorama della letteratura tedesca (e non solo) di fine secolo. Basti pensare, per anticipare uno degli argomenti intorno a cui ruota l'ultima parte di questo studio, alla distanza che separa il personaggio di Wackenroder dal collega Lockmann, il geniale *Kapellmeister* creato da Heinse nello stesso anno, le cui uniche ansie derivano dall'amore impossibile per la bellissima Hildegard. Per il resto egli vive in totale sintonia con l'ambiente che lo circonda, gratificato dalla benevolenza e dal plauso dei nobili e baciato da un successo via via crescente, anche se insufficiente a fargli compiere il salto definitivo e a superare le barriere sociali.

Il senso ultimo dell'articolo di Reichardt si ravvisa dunque nell'auspicio che la musica possa riacquistare, grazie all'impegno dei giovani artisti, la sua essenza originaria, di cui si annuncia nostalgicamente la scomparsa. Ma se l'accento è posto principalmente sulla natura divina del suono e sull'urgenza di riportare la musica all'antica funzione di accompagnamento del servizio liturgico, l'autore tocca anche altri aspetti del dibattito estetico, riallacciandosi ai temi già ampiamenti sviscerati da Rousseau e Herder. Il punto di contatto più evidente è rappresentato dalla predilezione accordata da Reichardt al *Volkslied*, genuino, incorrotto esempio di arte naturale, dotato di quel *Kunstsinn* che è invece difficilmente riscontrabile in un melodramma o in una qualsiasi opera di origine non popolare. Questo tipo di melodie semplici e commoventi, da Reichardt definite veri *Orpheusgesänge* (canti orfici), devono essere la prima fonte d'ispirazione del musicista, anzi devono fungere da 'stella polare' e guidarne il cammino, specialmente nelle fasi in cui la vena artistica sembra vacillare. Certo il compito di scrivere un brano autenticamente popolare, commenta l'autore, si è reso arduo per il compositore moderno, non solo perché è impossibile riappropriarsi dello spirito che animava la gente del passato, ma anche perché il sistema musicale, per come si è perfezionato, non lascia molti margini di manovra. Senza attaccare frontalmente l'armonia, Reichardt osserva tuttavia che essa condiziona troppo, in un modo o nell'altro, le scelte compositive: vi sono infatti quelli che l'hanno eletta a totem intoccabile, mettendo l'impianto armonico sopra tutto il resto, mentre altri, non padroneggiando affatto la materia, se ne servono nel modo sbagliato. Per superare questa *impasse* bisognerebbe che la parte armonica, ora separata e molto spesso dominante, tornasse a confluire in quella melodica, restituendo così al canto la pienezza archetipica.

Le considerazioni di Reichardt vanno ben al di là dell'aspetto tecnico. Il canto, investito di un enorme valore morale, è un bene imprescindibile

per ogni società: «Fröhlichkeit ist aller Gesellschaft höchster Zweck: durch nichts wird dieser Zweck schneller, sichrer, allgemeiner erreicht als durch Gesang»[45]. Anche per Heinse il fine ultimo dell'esistenza è il godimento della felicità, intesa però come piacere sensuale, libero abbandono all'ebbrezza erotica in comunione panica con l'universo. Inoltre l'individualismo heinsiano esclude, o marginalizza, ogni interpretazione del concetto in senso collettivo: il singolo pensa a se stesso e tutt'al più al proprio compagno, senza curarsi della felicità generale, che risulta semmai come conseguenza spontanea se ognuno raggiunge quella personale. In Reichardt la mitizzazione del canto s'inquadra in un contesto simile (comune è la matrice rousseauiana), che vede il vagheggiamento nostalgico di un'ipotetica età arcadica in cui l'uomo viveva secondo le leggi della natura. Manca però qualsiasi accenno alla sfera erotica, mentre l'accento sembra posto sulla serena convivialità, sulla pacifica coesistenza all'interno di una comunità in cui l'elemento musicale gioca un ruolo fondamentale. Il rimpianto assume toni nazionalistici quando Reichardt s'interroga sui motivi della perduta musicalità dei tedeschi, incapaci a suo dire di produrre un canto che assomigli almeno vagamente a quello dei progenitori. La spiegazione sta, ovviamente, nell'eccessivo peso che i suoi connazionali danno all'accompagnamento strumentale, tolto il quale la melodia suona in genere vuota e inespressiva, per quanto stilisticamente corretta. Secondo l'autore, in un brano moderno la melodia è soltanto la veste esterna dell'armonia, mentre essa dovrebbe sussistere di per sé, in stretta alleanza con il testo. In perfetta sintonia con Rousseau e con il primo Herder, Reichardt si riallaccia al principio della *unité de mélodie*, esprimendo l'auspicio «daß man die Melodie [...] nicht ohne die Worte, die Worte nicht ohne die Melodie mehr denken kann»[46]. Se possibile, l'ostracismo nei confronti dell'armonia appare ancora più netto di quello di Rousseau. In nome di una presunta sacralità dell'unisono, appartenente semmai alle culture musicali più primitive, l'indispensabile apporto del riempimento armonico, sia esso costituito anche da un'unica voce, viene fortemente ridimensionato o addirittura negato del tutto. Ignorando quasi totalmente gli sviluppi della musica reale, che dopo la breve fase di transizione rappresentata dallo stile galante vedeva, soprattutto con Mozart, un nuovo interesse per il contrappunto e il peso sempre crescente dell'organico strumentale, Reichardt rimane un cultore del canto monodico e della vocalità pura. L'idealizzazione, la trasfigurazione idillica del passato e della cultura musicale che vi fiorì impediscono, in lui come in altri autori, una visione lucida e obiettiva del progresso compiuto dall'arte dei suoni, della quale polifonia e armonia, alla fine del XVIII secolo, sono una componente imprescindibile. Un conto è la valorizzazione del repertorio popolare e la (giusta) richiesta che esso venga recuperato e diffuso; altra cosa è la pretesa che tutte le forme della musica colta prendano come modello di riferimento il *Volkslied*.

5. Ancora echi rousseauiani

Sebbene non rientri esplicitamente nel tema centrale di questo capitolo, che prende in esame il graduale processo di divinizzazione della musica sulla base del suo legame con il rito liturgico, un breve accenno merita l'unico e incompiuto romanzo di Reichardt, *Leben des berühmten Tonkünstlers Heinrich Wilhelm Gulden nachher genannt Guglielmo Enrico Fiorino* (Vita dell'illustre compositore Heinrich Wilhelm Gulden in seguito chiamato Guglielmo Enrico Fiorino, 1779). I due motivi principali d'interesse del frammento si possono individuare da un lato nella problematica affrontata dall'autore, intento a illustrare, sulla base di spunti autobiografici, la miserevole condizione sociale del musicista contemporaneo, dall'altro nell'impostazione pedagogica dell'opera, definita già da Carl Friedrich Cramer nella prima recensione, apparsa sul «Magazin der Musik» del 1783, «eine Art von musikalischem Emil in Nuce»[47] (una sorta di *Emilio* musicale in *nuce*). In effetti dopo l'uscita del romanzo di Rousseau, nel 1762, la questione dell'educazione dei bambini riceve un notevole impulso, per cui è logico aspettarsi di vederne i risvolti in un genere, quello che narra le avventure di un musicista, in cui la *Erziehungsproblematik* (problema dell'educazione) era una costante, tanto più nell'epoca in cui all'arte è assegnata un'insostituibile funzione morale e didattica.

Dal punto di vista della trama e della costruzione narrativa, Reichardt segue la tradizione del *Musikerroman* in lingua tedesca, sorto tra la fine del '600 e l'inizio del '700 come variante del filone picaresco, tra i cui esempi più significativi si possono annoverare lo *Jan Rebhu* di Johannes Beer (1677), la trilogia *Musicus vexatus, magnanimus, curiosus* di Wolfgang Caspar Printz (1690-91) e il *Musikalischer Quacksalber* di Johann Kuhnau (1700). Con vivace realismo, accentuato anche dall'uso di espressioni dialettali e battute volgari, l'autore racconta le vicende del giovane Heinrich, costretto dal padre, che ne vuole fare un virtuoso del violino, a esibirsi come fenomeno da baraccone in varie città della Germania. La vita del ragazzo, tra le interminabili ore di studio forzato allo strumento, il lavoro notturno nelle birrerie e le vessazioni fisiche subite, è un vero calvario. Alla severa minaccia apportata al suo equilibrio psichico e alle sue condizioni di salute, si aggiunge l'impossibilità di formarsi come musicista pienamente consapevole del suo talento. In generale, la storia di Gulden appare come una grottesca caricatura della *Virtuosenreise* (viaggio del virtuoso), e in particolare delle tournées del piccolo Mozart organizzate dal padre Leopold. Mentre il genio salisburghese suona nelle principali corti europee destando la meraviglia di principi e nobili, teatro degli spettacoli di Heinrich sono in genere squallide bettole, dove le serate si concludono non di rado in risse, nelle quali anche lui e il padre vengono sovente coinvolti. Sotto questo aspetto si nota, al di là dei punti in comune, la grande differenza tra le avventure del protagonista e la biografia dell'autore, il quale si esibì certo come bambino prodigio, ma non nelle osterie, bensì nelle case delle famiglie più in vista di Königsberg. In-

dubbiamente la precoce familiarità con gli ambienti altolocati favorì in seguito i contatti di Reichardt con i circoli intellettuali e con le maggiori personalità cittadine, primo fra tutti Kant. Anche nel caso di Mozart, i viaggi diventano una ghiotta occasione per stringere relazioni importanti con i mecenati e gettare così le basi per una futura carriera di musicista. Il vecchio Leopold non si cura cioè esclusivamente dell'aspetto economico, ma si adopera con lungimiranza per assicurare a Wolfgang un avvenire ricco di soddisfazioni. Al contrario, il padre di Heinrich mantiene il possesso totale del figlio, considerato unicamente come fonte di guadagno (il suo «Kapitälchen», piccolo capitale) da custodire gelosamente. Al vecchio mancano totalmente, oltre alla sensibilità pedagogica, buon gusto, cultura e capacità diplomatiche, nonché la qualità fondamentale, cioè l'affetto nei confronti del figlio.

Nel loro girovagare, Heinrich e il padre attraversano un mondo degradato in cui, insieme al senso artistico, è assente anche la moralità: sesso e violenza vengono praticati perfino in un monastero, e tra i personaggi incontrati si annoverano compagnie di guitti e cantanti di infimo rango. In questo panorama desolante si inquadra lo svilimento della musica, la quale, lungi dall'essere percepita come *Sprache der Empfindungen und Leidenschaften*, è ridotta nelle esibizioni del protagonista a suono animalesco, eccesso negativo del concetto d'imitazione. Così recita l'annuncio della serata che vede Heinrich protagonista nel castello di Kallax: «Er wird krähen wie ein Hahn, mauen wie eine Katze, schreien wie ein junger Esel, pfeifen wie eine Maus, und alles auf der Violine. Wer blind ist, wird's nicht gewahr, daß es eine Violine ist»[48]. Lo scadimento del livello musicale va incontro ai gusti di un pubblico incolto, la cui rozzezza accomuna contadini, borghesi e nobili, alla ricerca di un intrattenimento facile che assomiglia molto di più a un numero da circo che non a concerto vero e proprio.

L'educazione negativa di Gulden si contrappone a quella, esemplare, ricevuta da Hermenfried, allevato dal padre secondo l'ideale rousseauiano di pieno dispiegamento della personalità in armonia con l'ambiente circostante. L'uomo s'impegna a far crescere il ragazzo in accordo col principio di *homme naturel*, assicurandogli ritmi di vita regolari e un'adeguata cura del corpo. Al termine della sua formazione, che comprende, oltre ad una buona conoscenza della storia della musica e un viaggio d'istruzione in Italia, nozioni basilari di altre materie (matematica, medicina, economia), Hermenfried si è arricchito non solo artisticamente, ma anche umanamente e spiritualmente, ed è pronto a svolgere un ruolo attivo nella società. Inizialmente il giovane si dedica alla musica in maniera del tutto spontanea e amatoriale, senza che il padre accenni minimamente ad un'ipotetica attività professionale o comunque allo sfruttamento economico del suo talento. Il discorso prende corpo gradualmente quando, raggiunta l'età di dodici anni, egli viene posto di fronte alle prime scelte riguardo al suo futuro. La decisione di diventare musicista matura così in modo del tutto naturale, dopo che Hermenfried ha testato ripetutamente le sue capacità in una serie di concerti serali organizzati dal padre. Finita

quest'esperienza avviene il viaggio di formazione, programmato ed effettuato in totale autonomia, che gli consente di mantenere un rapporto con la vita di campagna e non restare oppresso dai doveri della sua carriera a corte (Hermenfried è divenuto nel frattempo maestro di cappella di un principe polacco).

Il romanzo si conclude con l'annuncio dell'incontro tra Hermenfried e Heinrich, che avrebbe dovuto occupare la seconda parte dell'opera. Non sappiamo come la storia si sarebbe sviluppata a questo punto, né se Hermenfried sarebbe riuscito a trasmettere il suo influsso benefico a Heinrich, riportandolo sulla retta via. Giovanni di Stefano ipotizza una svolta ottimistica della vicenda, sostenendo che la scelta di darsi un nome italiano, sicura garanzia di successo e di guadagno, avrebbe probabilmente favorito Heinrich e gli avrebbe aperto le porte di una luminosa carriera[49]. In ogni caso, la scarsa risonanza ottenuta dal romanzo fece desistere Reichardt dal proposito di continuarlo. L'autore si limitò a ristampare l'episodio di Hermenfried, leggermente variato, nel primo volume del «Musikalisches Kunstmagazin», con l'intenzione di rafforzarne il messaggio educativo e offrire un valido esempio a quei giovani artisti ai quali si era già rivolto nell'articolo d'apertura. Tra l'altro, in questa versione del capitolo dedicato a Hermenfried, Reichardt ribadisce ancora una volta la sua concezione estetica, dalla quale emerge una netta preferenza per il canto e una chiara denigrazione della musica strumentale. Si rimarca infatti, come parte integrante della *Bildung* musicale di Hermenfried, lo studio delle melodie e delle danze popolari e dunque la precoce acquisizione di un linguaggio che esprime intensamente emozioni e sentimenti. Imparando a cantare, il giovane aggiunge un altro tassello alla sua formazione 'ideale', e affina notevolmente la propria sensibilità non solo musicale, ma anche umana. Anche sotto quest'aspetto egli rappresenta l'opposto di Heinrich, il «reiner Instrumentalmusiker» (strumentista puro) capace solo di suonare «ästhetisch wertlose Virtuosenstücke und simple Gebrauchsmusiken»[50], del tutto estraneo, non per colpa sua, al nuovo stile espressivo e sentimentale.

Volendo dare un giudizio complessivo sul romanzo, esso risulta un esperimento riuscito solo a metà. A parte la frattura netta esistente tra le vicende dei due musicisti e svariate altre incongruenze nel *ductus* narrativo, che dimostrano la non eccelsa vena letteraria di Reichardt, il difetto principale del testo consiste, come rileva Anglet, nella sua evidente «ästhetische Aporie» (aporia estetica), e cioè nella «ungelöste Spannung zwischen einem veraltenden Genre und den seit Rousseau ästhetisch ganz anders kodierten aktuellsten Diskussionen um die Erziehung des Menschen sowie um die Stellung des Musikers in der Gesellschaft»[61]. L'ambiziosa sintesi tentata da Reichardt, e volta a conciliare un modello narrativo di stampo barocco con una tematica quantomai moderna e basata sull'analisi introspettiva tipica della *Empfindsamkeit*, fallisce soprattutto perché all'autore mancano i mezzi tecnici e linguistici per esprimere concetti attinenti alla sfera intima e psicologica. Inoltre, lo *humour* salace o apertamente scurrile che caratterizza numerosi episodi del romanzo è destinato a scontrarsi con

un certo bigottismo della borghesia tedesca, reso più rigido dall'influsso di movimenti religiosi quali il Pietismo. Riassumendo, il motivo dell'insuccesso del *Gulden* si ravvisa, per citare le parole di Peters, nel fatto che esso si colloca in una sorta di limbo, in un «Niemandsland zwischen der pragmatischen Künstlersatire und dem romantischen Künstlerroman»[52]. Ciononondimeno, proprio questo isolamento – il *Gulden* resta l'unico *Musikerroman* illuminista della letteratura tedesca – costituisce un motivo di curiosità e di attenzione verso l'opera, che costituisce senz'altro una tappa importante sulla via che conduce alla rappresentazione romantica dell'arte e dell'artista.

6. Wackenroder e l'apoteosi della musica

La rivoluzione estetica che prende forma durante gli ultimi decenni del Settecento culmina negli scritti di Wackenroder e Tieck, soprattutto in quelli dedicati alla musica. Ben prima che Hoffmann ne faccia l'incontrastato *Leitmotiv* della sua opera e Schopenhauer la ponga al vertice del proprio sistema filosofico come immagine stessa della Volontà, l'arte dei suoni riceve la consacrazione definitiva grazie agli autori delle *Herzensergießungen* e delle *Phantasien über die Kunst*[53]. Se la prima raccolta si conclude con la novella di Berglinger, eroe paradigmatico in quanto primo di una folta schiera di personaggi della finzione lettararia che inseguono il miraggio di una liberazione dal mondo attraverso i suoni, nella seconda viene celebrata, sotto forma di saggi che si immaginano scritti dallo stesso Berglinger, l'apoteosi della musica come arte suprema, metafisica, impregnata di spirito divino. Il messaggio di questi testi, vero manifesto del Romanticismo, non si esaurisce però nell'esaltazione del linguaggio musicale, nel quale vengono inclusi per la prima volta a pieno titolo i generi strumentali. Emerge anzi, soprattutto in Wackenroder, tutta l'inquietudine di fronte all'oscura ambivalenza della musica, enigmatica fusione di proprietà contrastanti, e alla sua pericolosa capacità di sedurre e stordire, al pari di una droga. È allora che essa smette i panni di *göttliche Kunst* per assumere le sembianze di un frutto avvelenato, di una tentazione demoniaca che isola il soggetto dai suoi simili e lo conduce verso un solipsismo esasperato, minando severamente la sua integrità psico-fisica. Nei paragrafi seguenti tenterò di mettere in luce questi temi facendo riferimento prevalentemente ai brani contenuti nella seconda sezione delle *Phantasien*, che vanno intesi come una sorta di *Berglingeriana*, in un parallelismo che rimanda al ciclo hoffmaniano dei *Kreisleriana*. La figura di Berglinger e la *Musikanschauung* che egli esprime saranno poi oggetto, nell'ultimo capitolo, di una lettura sinottica insieme al romanzo di Heinse *Hildegard von Hohenthal* e al suo protagonista Lockmann.

I nomi di Wackenroder e Tieck sono sempre stati accomunati dalla critica, che ha individuato nell'amicizia e nella collaborazione artistica tra i due autori il modello più autentico della *Sympoesie* romantica, prima ancora che tale concetto fosse 'codificato' ed applicato scientemente

all'interno del circolo di Jena. La prematura scomparsa di Wackenroder, avvenuta nel febbraio del 1798, gli impedì infatti di assistere alla fase più intensa dell'attività e di partecipare alla diffusione delle idee romantiche attraverso la rivista *Athenäum*. Da più parti si è giustamente osservato che l'importanza della sua figura nella letteratura tedesca è inversamente proporzionale all'esiguità della sua opera, nella quale, con una geniale e spiazzante modernità, si annuncia il nuovo credo romantico e al tempo stesso se ne mettono in dubbio i principi fondamentali.

Fino a buona parte del ventesimo secolo la ricezione di Wackenroder da parte degli studiosi era largamente influenzata dallo stereotipo, alimentato in primo luogo dallo stesso Tieck e dal suo biografo Rudolf Köpke, per cui l'autore appariva come «stiller, frommer Jüngling» (quieto, pio giovinetto), delicato, ipersensibile e psicologicamente instabile, che cercava costantemente l'appoggio e la protezione dell'amico, giudicato invece come l'anima forte e razionale del duo. Una tale interpretazione ha tenuto a lungo in sospeso anche la questione della paternità di alcuni testi, primo fra tutti quello dal titolo *Ein Brief Joseph Berglingers*, sesto dei brani di argomento musicale contenuti nelle *Phantasien über die Kunst*. In parte la confusione fu generata dalla testimonianza di Tieck, il quale nel 1814 ammise di non riuscire più a distinguere con esattezza i suoi contributi da quelli di Wackenroder, contraddicendo quanto detto nel 1798, a proposito della suddivisione dei testi, nella postfazione alla prima parte del romanzo *Franz Sternbalds Wanderungen*. Ma era soprattutto il retaggio di un'immagine falsata a destare i dubbi dei critici: sembrava cioè improbabile che un documento talmente sconvolgente come la lettera di Berglinger potesse essere stato concepito da quel giovane etereo e sognatore, capace certo di innovative intuizioni ma non di provare né di riversare sulla carta in modo così diretto e crudo i laceranti dubbi, i tormenti della coscienza di un artista. A sfatare la leggenda contribuì in maniera determinante, sessant'anni fa, Richard Alewyn[54], il quale, oltre a portare argomenti convincenti per l'attribuzione univoca dei testi, riconobbe già nelle lettere di Wackenroder, dove si parla della «übertriebene Reizbarkeit seiner Nerven» (eccessiva irritabilità dei suoi nervi) e del senso di vergogna e pena che egli prova per la sua impotenza di fronte alle sofferenze degli altri, i segni di un'indole assai più problematica di quanto si credesse. Per questo motivo, è la conclusione di Alewyn, era giunto il momento «in die herrschende Vorstellung von dem milden und sanften Jüngling Wackenroder endlich mal ein paar schärfere Züge hineinzuzeichnen»[55]. Le tesi tradizionali non furono però subito abbandonate, e continuarono ad essere sostenute ancora da una parte dei critici. Ad esempio Wolfgang Kohlschmidt[56] ritiene che non solo *Ein Brief Joseph Berglingers*, ma anche altri due brani, segnatamente *Ein wunderbares morgenländisches Märchen eines nackten Heiligen* e *Fragment aus einem Briefe Joseph Berglingers*, debbano essere necessariamente assegnati a Tieck in quanto rappresenterebbero, per stile e contenuto, un corpo estraneo all'interno dell'opera di Wackenroder. La critica più recente ha tuttavia accolto in maniera presso-

ché unanime la svolta proposta da Alewyn, cancellando ogni dubbio sull'effettiva appartenenza a Wackenroder dei testi 'contesi' e ricostruendo un'immagine dell'autore assai più vicina alla realtà, anche grazie ad uno studio approfondito della corrispondenza, dell'ambiente familiare, del clima culturale in cui egli è cresciuto e ha maturato i suoi interessi, dei suoi studi e delle sue letture.

Un'indagine così accurata ha permesso anche di cancellare un altro pregiudizio molto diffuso nei confronti di Wackenroder, secondo cui i suoi scritti sarebbero l'espressione di un certo dilettantismo, l'esternazione raffinata ma ingenua di pensieri e sensazioni momentanee non supportata da un'adeguata conoscenza della materia. Questa rappresentazione si è dimostrata molto lontana dalla verità. A dispetto della brevità della sua esistenza, Wackenroder si è infatti dedicato con passione alle più svariate attività intellettuali, dimostrando in ogni settore grande competenza e ingegno. Oltre alla storia dell'arte e all'estetica musicale, l'autore ha offerto, attraverso testi meno noti ma non per questo privi di valore, un contributo tutt'altro che secondario nel campo della linguistica e della nascente filologia germanica. In contrasto con la semplicità e l'immediatezza dello stile da lui usato, la prosa di Wackenroder lascia trasparire una solida cultura enciclopedica e interdisciplinare ereditata dalla tradizione illuministica, di cui Berlino era uno dei centri principali. La fame di sapere, la bramosia di apprendere, l'acribia con la quale egli si documenta, per certi versi paragonabili a quelle di Leopardi, sono indice di una *forma mentis* che ha poco o nulla a che vedere con l'improvvisazione. Lungi dall'affidarsi unicamente a quegli 'slanci del cuore' che danno il nome alla sua raccolta più celebre, Wackenroder fonda le proprie riflessioni, oltre che su impressioni e ricordi personali, su un attento studio delle fonti, accogliendo e rielaborando in modo originale spunti letterari e filosofici di varia provenienza. Così le *Herzensergießungen* non possono essere ridotte al significato suggerito dal titolo, e allo stesso modo l'analisi del *corpus* di lettere scritte e ricevute dall'autore, purtroppo molto lacunoso, rivela una maturità di pensiero e una capacità critica che vanno ben oltre le forme e gli stilemi di un normale scambio epistolare. Sarebbe in altre parole sbagliato vedere nel *Briefwechsel* soltanto l'aspetto emozionale, la manifestazione di un profondo e sincero rapporto d'amicizia, per nulla scalfito e anzi rinvigorito dai periodi di separazione. Certo sia Wackenroder che Tieck, nel manifestare l'intensità dei loro reciproci sentimenti, fanno largo uso di formule convenzionali tipiche della *Empfindsamkeit* e riconducibili in massima parte al *Werther*[57], ma questo non sembra essere, a mio avviso, un dato di particolare rilievo. Ben più interessante è il fatto che già in questi documenti privati, che forniscono tra l'altro un prezioso resoconto della vita teatrale berlinese, Wackenroder accenna ad alcune idee fondamentali poi riprese ed ampliate negli scritti successivi, ad esempio riguardo alla teoria dell'ascolto, all'effetto 'narcotizzante' della musica o al rapporto tra sinfonia e azione drammatica. Le lettere preannunciano, da un punto di vista sia concettuale che lessicale, le teorie esposte nelle raccolte successi-

ve, a conferma che esse non hanno carattere di estemporaneità, ma sono la riproposizione di suggestioni ed esperienze vissute e descritte, magari in forma rapsodica, diversi anni prima. Alla luce di tali considerazioni, Wackenroder si propone come una figura di scrittore e di intellettuale a tutto tondo, pienamente consapevole del suo ruolo e in possesso di una notevole padronanza dei mezzi necessari per compierlo.

Molti hanno individuato nei testi di Wackenroder, e soprattutto nella straziante avventura umana di Joseph Berglinger, le confessioni di un giovane frustrato che ha visto infrangersi il proprio grande sogno, quello di diventare un musicista. Allievo del compositore Karl Friedrich Christian Fasch (1736-1800), con il quale raggiunge un buon livello come pianista mentre i risultati nella composizione sono insoddisfacenti, Wackenroder definisce molto presto la musica il suo «Lieblingsobjekt» (oggetto preferito). Per un periodo egli accarezza il progetto, poi mai realizzato, di recarsi insieme a Tieck in Italia, dove avrebbe imboccato la strada della musica, mentre l'amico avrebbe tentato di farsi un nome come poeta e scrittore. Deve però scontrarsi con le idee del padre, nettamente contrario a lasciare che il figlio si dedichi a tempo pieno a un'attività che egli disprezza. Agli occhi dell'insigne giurista Cristoph Benjamin Wackenroder, discendente da una famiglia appartenente all'alta borghesia prussiana in cui sono radicati norme e valori dell'illuminismo, l'inclinazione musicale di Wilhelm Heinrich è tollerata se rientra nei limiti del gradevole passatempo, assolutamente da contrastare nel momento in cui rischia di trasformarsi in qualcosa di più serio. Tieck riferisce i colloqui con il padre di Wackenroder, durante i quali questi gli esprime più volte, con parole dure, la ferma intenzione di impedire che suo figlio intraprenda la carriera del musicista, da lui visto come una specie di saltimbanco, di ciarlatano privo di dignità e decoro. Il conflitto familiare vissuto da Wackenroder si riflette sicuramente nella storia di Berglinger, il cui padre, convinto che tutte le arti non siano altro che «Dienerinnen ausgelassener Begierden und Leidenschaften und Schmeichlerinnen der vornehmen Welt»[58], preme affinché egli ne segua le orme e divenga un medico. A differenza del suo personaggio, che sceglie la strada della ribellione aperta fuggendo dalla casa natale, Wackenroder si sforza di esaudire i desideri paterni e, dopo aver compiuto gli studi di legge a Erlangen e Göttingen, si impiega in qualità di *Auskultator* presso il tribunale di Berlino. L'attività giuridica viene però sentita come un peso ed esercitata senza alcuna gioia, mentre tutto l'entusiasmo è riservato alla musica e all'arte in genere. Ora, se un'ipotesi come quella avanzata da Köpke, secondo il quale la morte dell'autore sarebbe stata causata dall'insopportabile dissidio tra i doveri della vita borghese e le proprie aspirazioni artistiche, sembra alquanto romanzata e fatta apposta per alimentare la *Wackenroder-Legende*, è innegabile che di questa tensione egli abbia sofferto enormemente e che di questa sofferenza si vedano chiari i segni nelle pagine che narrano la parabola di Berglinger.

Identificare però *tout court* il destino dell'infelice compositore con quello di colui che l'ha creato darebbe adito ad un'analisi incompleta e forzata.

Come nel *Doktor Faustus* Thomas Mann si scinde tra la figura di Adrian Leverkühn e quella del suo fedele amico e cronista del romanzo, Serenus Zeitblom, così l'anima di Wackenroder è divisa tra Joseph Berglinger e il vecchio monaco che ne racconta la vicenda e fa da cornice all'intera raccolta. La *Zerrissenheit* (lacerazione) che caratterizza il protagonista del brano si ripropone, a livello narrativo, nella latente contrapposizione tra lui e l'amico, con l'autore che, assumendo le sembianze ora dell'uno ora dell'altro, prende in pratica le distanze da se stesso. Nel prendere in esame gli scritti wackenroderiani dedicati alla musica bisogna sempre tenere presente questo doppio filtro, specialmente verso la fine della novella di Berglinger, quando il *Klosterbruder*, fino ad allora celatosi dietro a un silenzio che implica un'immedesimazione spirituale con la vita del compositore e una totale condivisione delle sue idee, fa sentire la sua voce per esporre dei dubbi sull'effettiva capacità creativa dell'amico, sollevando la spinosa questione del rapporto con l'arte nell'epoca moderna, certamente diverso da quello del passato. Inoltre va ricordato che il tratto autobiografico, indiscutibilmente presente, si unisce agli stimoli che provengono dalla cerchia di persone con cui Wackenroder è in contatto, all'influenza di modelli letterari e, non ultimo, all'osservazione di importanti fenomeni sociali. Tra gli esempi diretti che hanno ispirato l'autore il più evidente è senz'altro quello di Reichardt, nella cui storia personale si legge tutta l'insoddisfazione per la scarsa gratificazione che la corte imperiale riserva al suo operato, già prima che le sue tendenze liberali e l'appoggio esplicito alla Rivoluzione Francese lo rendessero del tutto inviso all'aristocrazia berlinese. Data l'intima frequentazione con Reichardt, Wackenroder conosceva sicuramente il romanzo di Gulden, nel quale, sebbene la raffigurazione assuma talvolta contorni grotteschi e caricaturali, emerge con forza l'amarezza per la misera condizione sociale del musicista. Un altro personaggio che ha esercitato un indubbio influsso sul giovane Wackenroder, per quanto non ricollegabile alla tematica specificamente musicale, è Karl Philipp Moritz, con il quale Tieck aveva anche allacciato tramite Reichardt un rapporto personale. Le lezioni di teoria delle belle arti e di archeologia tenute da Moritz a partire dal 1789 presso l'Accademia di Berlino, che i due amici frequentano per un periodo, fanno nascere in Wackenroder l'interesse per una materia fino ad allora trascurata, la cui conoscenza verrà arricchita negli anni successivi con le visite alle gallerie di Dresda, Kassel, Pommersfelden e Salzdahlum, nonché con gli intensi studi di storia dell'arte compiuti durante i due semestri trascorsi a Göttingen (1793-94) sotto la guida di Johann Dominicus Fiorillo (1748-1821). Moritz si pone quindi innanzitutto come primo ispiratore di esperienze che sono alla base dei saggi sulla pittura delle *Herzensergießungen*, ma il suo apporto non si limita a questo. La ricerca ha anche messo in rilievo, nonostante la mancanza di testimonianze dirette da parte di Wackenroder, l'importanza che potrebbe aver avuto nella concezione del *Berglinger* il romanzo autobiografico *Anton Reiser* (1785-90), in cui Moritz descrive le vicende di un giovane desideroso di superare l'angustia della dimensione

piccolo-borghese dalla quale proviene per dare libero sfogo al proprio talento artistico e ottenere grazie ad esso il pubblico riconoscimento[59]. La problematica dello *Halbkünstler*, a metà strada tra la rassicurante normalità (o mediocrità) di una vita inquadrata nei canoni sociali comunemente accettati e la strada affascinante ma incerta dell'arte, viene affrontata dall'autore con una grande finezza psicologica che si richiama alla tradizione del romanzo di formazione e alla *Selbsterforschung* (indagine di sé) pietistica. Al di là delle differenze sostanziali – il dilettante di Moritz non si interessa di musica ma di letteratura e teatro – secondo vari studiosi Wackenroder avrebbe preso spunto dai motivi dell'*Anton Reiser*, per trasferirli in una storia dove lo status professionale del protagonista, unito alla funzione paradigmatica, simbolica della musica come 'arte della modernità' acuisce ogni contrasto. In ogni caso è opportuno sottolineare, a mio avviso, l'impossibilità di sovrapporre i destini di Wackenroder e di Berglinger, perché alla definizione dell'identità del personaggio e della trama della novella concorrono anche altri aspetti non immediatamente riconducibili alla sfera autobiografica.

7. Musica da chiesa

Come per il suo mentore Reichardt e per Herder, il processo di sacralizzazione della musica prende avvio in Wackenroder dall'interesse verso il repertorio liturgico. In questo senso non è da trascurare neanche il ruolo svolto dal suo maestro Fasch, il quale, nell'ultimo ventennio del secolo, si impegna attivamente per cercare di riportare in auge l'antica polifonia sacra e, più in generale, di rinsaldare il legame tra musica vocale e culto religioso[60]. Wackenroder è immerso in questo clima culturale che, a livello squisitamente musicale, prelude alla rinascita nel corso dell'Ottocento di generi e forme abbandonati già verso la fine dell'età barocca, mentre da un punto di vista complessivo si può forse interpretare anche come reazione alla progressiva secolarizzazione della società propugnata dall'Illuminismo e trasformatasi, con la nascita del movimento anti-ecclesiastico in seguito alla Rivoluzione Francese, in una grave minaccia per chiese, conventi e per i tesori ivi custoditi. In questo contesto storico-culturale si iscrivono la concezione artistica e l'opera di Wackenroder, alla cui origine si colloca, tra l'altro, un'esperienza personale di grande impatto emotivo, avvenuta nel luglio 1793 durante il viaggio in Franconia in compagnia di Tieck. Mi riferisco alla partecipazione alla messa celebrata nel Duomo di Bamberg in occasione della festività di S. Enrico, evento raccontato dall'autore con dovizia di dettagli in una pagina dei *Reiseberichte* (Racconti di viaggio). Già l'ambiente e l'atmosfera di un rito cattolico, che si svolge per di più in quella parte di Germania idealizzata e 'romanticizzata' da Wackenroder, destano la meraviglia del giovane, nordico e protestante. Ma è soprattutto la sensazione di trovarsi partecipe di un grandioso momento di estasi collettiva a creare in lui una profondissima impressione. Contagiato dall'atteggiamento di devozione della massa di fedeli, egli si unisce quasi inconsciamente ai loro gesti, spinto da una forza irresistibile e fino ad al-

lora ignota. Parte integrante della cerimonia è naturalmente la musica, e proprio nell'unione di suono e *pathos* mistico-religioso il rito raggiunge il momento culminante, in cui Wackenroder, certo spinto dal timore di incorrere nella disapprovazione degli altri ma anche sinceramente coinvolto dal punto di vista emotivo, si abbandona completamente:

> Die ganze Gemeinde fiel nieder und bekreuzigte sich, und schmetternde Trompeten erschallten, und verloren sich in langgezogenen Hörnertöne. Ich fiel mit aufs Knie, denn ich hätte mich gewiß dem Unwillen der Leute ohnedies ausgesetzt; auch würde es mir gekostet haben, so isoliert stehenzubleiben, da eine ganze Welt um mich herum niedersank, und mich alles zur höchsten Andacht stimmte; mir würde hier gewesen sein, als gehörte ich nicht zu den Menschen[61].

Sebbene una parte della critica abbia voluto vedere in questo episodio l'inizio della conversione di Wackenroder, dalla quale dipenderebbe poi una concezione dell'arte basata su una religiosità di segno dichiaratamente cattolico, a mio avviso, e secondo molti altri studiosi, il senso del brano è un altro. Siamo piuttosto in presenza di un rito iniziatico, nel quale l'autore, forse ancora non del tutto consapevole, sente nascere dentro di sé quel senso di rispetto, meraviglia ed entusiastica ammirazione che, svincolato da qualsiasi dogmaticità religiosa, caratterizza il suo approccio all'arte e alla musica in particolare. Non si può fare a meno di rilevare la somiglianza tra il racconto dell'esperienza di Bamberg e il passaggio in cui Wackenroder descrive i primi contatti di Berglinger con il mondo dei suoni:

> Vornehmlich besuchte er die Kirchen und hörte die heiligen Oratorien, Kantilenen und Chöre mit vollem Posaunen- und Trompetenschall unter den hohen Gewölben ertönen, wobei er oft aus innerer Andacht demütig auf den Knien lag[62].

Il sentimento di profonda devozione (*Andacht*), che è al tempo stesso condizione preliminare ed effetto della ricezione musicale, invade la mente di Berglinger, facendogli dimenticare la differenza tra chiesa e sala da concerto: «Wenn Joseph in einem großen Konzerte war, so setzte er sich, ohne auf die glänzende Versammlung zu blicken, in einem Winkel und hörte mit eben der Andacht zu, als wenn er in der Kirche wäre – ebenso still und unbeweglich und mit so vor sich auf den Boden sehenden Augen»[63]. Nel momento dell'ascolto, Joseph subisce senza opporre alcuna resistenza l'incantesimo della musica (sul quale tornerò diffusamente più avanti e di cui per ora si intravede soltanto l'effetto positivo), che consiste nell'elevare l'uomo al di sopra della sua esistenza terrena, in uno spazio dell'anima senza tempo né confini dove le «irdische Kleinigkeiten» (piccolezze terrene) svaniscono del tutto.

In chiesa dunque avviene l'incontro di Berglinger con la musica, ed è per la chiesa che quest'arte è secondo lui destinata. Nel brano *Von den verschie-*

denen Gattungen in jeder Kunst und insbesondere von verschiedenen Arten der Kirchenmusik (Dei diversi generi in ogni arte e specialmente dei diversi tipi di musica sacra) l'autore, dopo aver dichiarato di amare allo stesso modo tutti i tipi di musica, confessa la sua predilezione per il genere sacro, che lo ispira soprattutto a livello compositivo. Il testo inizia con una sorta di difesa della molteplicità dell'arte, le cui infinite forme sono tutte degne di essere apprezzate. Già nelle *Herzensergießungen* Wackenroder aveva duramente criticato, richiamandosi alla virtù illuministica della tolleranza, un'impostazione che mirasse ad imporre un unico, insuperato modello di bellezza artistica. Il bersaglio diretto della polemica era ovviamente il neoclassicismo winckelmanniano, dal quale altri personaggi come Anton Raphael Mengs (1728-1779), Heinse e Fiorillo si erano già distaccati per spostare il baricentro della *Kunstbetrachtung* dall'antichità greca al Rinascimento italiano. Sebbene anche Wackenroder e Tieck scelgano quest'epoca come punto di riferimento, celebrando Raffaello come l'artista ideale, nella loro concezione ogni manifestazione artistica, in ogni tempo e a qualsiasi latitudine, deve essere guardata con rispetto e ammirazione perché discende dalla mano di Dio e gode della sua approvazione:

> Er (Gott) erblickt in jeglichem Werke der Kunst, unter allen Zonen der Erde, die Spur von dem himmlischen Funken […]. Ihm ist der gotische Tempel so wohlgefällig als der Tempel der Griechen; und die rohe Kriegsmusik der Wilden ist Ihm ein so lieblicher Klang als kunstreiche Chöre und Kirchengesänge[64].

Se dunque tutte le forme d'arte trovano accoglienza nell'immenso amore divino, chi è l'uomo per atteggiarsi a giudice e proporre classifiche di merito? Esaltare certe opere e scartarne altre significa soltanto, per Wakkenroder, non possedere quel *Funken der Liebe* (scintilla dell'amore) che alberga nei cuori più sensibili e permette il vero godimento estetico. I più felici in questo senso, a giudizio dell'autore, sono i religiosi, perché dotati di una sensibilità particolare e perché già abituati a onorare la magnificenza del Signore perfino nella più piccola e insignificante delle creature. Grazie a questa dote gli uomini di chiesa sono in grado di contemplare l'arte senza distinzioni né pregiudizi, riversando il loro amore universale su ogni dipinto, statua, poesia o brano musicale.

Tornando alle considerazioni di Berglinger sulla musica sacra, definita «die edelste und höchste» (la più nobile e alta), si riaffaccia fugacemente il motivo della gara tra le Muse, già utilizzato da Herder nel *Göttergespräch*. Poesia e pittura devono cedere il passo alla più nobile sorella nella contesa per il trono divino, poiché essa è portatrice di un messaggio universale, espresso in una lingua misteriosa e intraducibile, che raggiunge tutti gli esseri viventi in ogni angolo della Terra. L'oggetto del messaggio, sempre uguale, è naturalmente la lode di Dio, ma i modi in cui questa lode si manifesta possono essere molto diversi. L'autore introduce qui un interessante elemento di novità nel dibattito sul repertorio sacro, proponendo una

sorta di tripartizione degli stili che ricalca all'incirca quella di stampo aristotelico-medievale valida per la letteratura. Rispetto a Herder e a Reichardt, che rivolgono la loro attenzione unicamente a composizioni basate su un andamento solenne, su un'armonia semplice e consonante, sulla linearità del canto, Wackenroder ne prende in considerazione vari tipi. Lo stile 'basso' (dire 'comico' non è appropriato in questo contesto) è rappresentato da quelle forme musicali più leggere e serene, quasi infantili, che provengono dalla tradizione popolare e per questo sono accessibili a tutti. Con un originale accostamento, questo modo di esprimere la gloria di Dio viene paragonato a quei bambini che, nel giorno del compleanno del padre, si esibiscono davanti a lui cantando una canzoncina o recitando una poesiola, e nel far questo, oltre a mostrare affetto e riconoscenza verso il genitore, sfoggiano con orgoglio la loro bravura. Possiamo includere in questa categoria facili corali e melodie popolari eseguite durante la messa, gioiose e senza grandi pretese, che rispecchiano la fede e la religiosità della gente comune. Al secondo stile, quello 'alto' o tragico, appartengono invece i generi liturgici maggiori (mottetti, messe, oratori, passioni), caratterizzati da un organico strumentale e vocale imponente, dove la musica «schreitet in starken, langsamen, stolzen Tönen einher [...] oder sie rollt auch feuriger und prachtvoller unter den Stimmen des vollen Chors wie ein majestätischer Donner im Gebirge umher»[65]. I compositori che si cimentano con questo tipo di brani hanno l'intenzione di annunciare trionfalmente la grandiosità del divino, che si trasmette per un momento a chi ascolta, rendendolo superiore ai comuni mortali. La potenza delle masse sonore, la ricchezza timbrica, la dolcezza delle melodie, tutto ciò ha l'effetto di una vera illuminazione, («Im freien Taumel des Entzückens glauben sie das Wesen und die Herrlichkeit Gottes bis ins Innerste begriffen zu haben»[66]), nella quale però è già adombrato il rischio di una pericolosa autoesaltazione. In altre parole, si coglie in questo passaggio una sorta di avvertimento, un invito a guardarsi dal lato oscuro della musica, che fa da contraltare al suo potere positivo: sentirsi *vicini* a Dio può portare a credersi *simili* a Lui, a glorificare se stessi, in un atto di superbia gravido di conseguenze e del quale Berglinger parla più volte nel corso delle sue riflessioni. C'è poi un terzo tipo di composizioni sacre che sembra fatta appositamente per quelle anime che, temendo proprio di peccare di presunzione, sono sempre disposte al pentimento, all'espiazione, e ringraziano Dio perché le ha rese coscienti della loro debolezza. A queste «demütige, stille Seelen» (anime umili, placide) si addicono quelle forme musicali arcaiche che non rientrano nelle altre due categorie e che si potrebbero catalogare come 'elegiache'. In mancanza di ulteriori dettagli, si può ipotizzare che Berglinger intenda riferirsi al canto gregoriano, alle laudi, ai canti di pellegrinaggio medievali, ma anche, in epoca più recente, a una parte della musica liturgica scritta tra il '500 e il '600. Significativo in questo senso è l'accenno al *Miserere*, il brano ricavato dal salmo 51 in cui si invoca la misericordia divina, la cui versione più celebre è senza dubbio quella del compositore romano Gregorio Allegri (1582-1652). La fama di questa

breve opera, a nove voci divise in due cori, è dovuta al fatto che, tra Sei e Settecento, essa veniva regolarmente eseguita durante la Settimana Santa nella Cappella Sistina, in un'atmosfera di grande suggestione. La Chiesa considerava sacra la composizione e la custodiva gelosamente, impedendo a chiunque, pena la scomunica, di fare delle copie della partitura o anche solo di vederla. Al fascino del *Miserere* non rimase insensibile, tra gli altri, Wilhelm Heinse, che lo ascoltò due volte nel corso del suo soggiorno italiano, e al quale è dedicato un importante commento (su cui tornerò più avanti) all'inizio del romanzo *Hildegard von Hohenthal*. Nell'ottica di Wackenroder, questo tipo di composizione, lontana per dimensioni e toni dalla spettacolare maestosità degli oratori e delle passioni, riflette al meglio lo spirito del Pietismo e l'atteggiamento dei suoi adepti, votato a stabilire un rapporto diretto, intimo e non mediato con la divinità.

Riassumendo, il saggio *Von den verschiedenen Gattungen in jeder Kunst und insbesondere von verschiedenen Arten der Kirchenmusik* fa da *pendant* al testo delle *Herzensergießungen* in cui si parla di tolleranza verso le varie forme artistiche. Se là il discorso era incentrato sulle arti figurative e sull'architettura, qui vengono presi in rassegna tre tipi di musica da chiesa che, nonostante le palesi differenze stilistiche, sono giudicati ugualmente degni di lode perché capaci di trasmettere nell'animo degli ascoltatori il senso della grandezza divina. Della musica sacra in generale è messo in evidenza il potere benefico («ein Balsam für das menschliche Herz», un balsamo per il cuore umano), che per il momento non pare essere inficiato dalla controparte negativa, il cui dirompente effetto verrà colto da Berglinger in altri momenti del suo itinerario professionale ed esistenziale.

8. La redenzione attraverso i suoni: la fiaba del santo ignudo e i miracoli della musica

La musica sacra si pone dunque al vertice delle arti in quanto ha come oggetto Dio stesso, la cui essenza si rivela magicamente agli spiriti più sensibili. Tuttavia nella visione di Berglinger l'incantesimo, il fascino misterioso della musica non rimane confinato in un solo genere di opere, ma si estende fino a coinvolgere tutte le altre forme. Per la prima volta, la sacralità diventa allora un attributo di tutta la musica, la quale, al pari di ogni credo religioso, si circonda di un alone di mistero che solo pochi possono penetrare: «Denn die Tonkunst ist gewiß das letzte Geheimnis des Glaubens, die Mystik, die durchaus geoffenbarte Religion»[67]. Il parallelo musica-religione è reso ancora più esplicito dalla scelta del lessico, che anche in questo caso risente dell'influenza di Herder e Reichardt, il quale aveva invitato il giovane artista a farsi *Priester*, a coltivare la propria inclinazione come una missione sacerdotale. Anche per Tieck sia il godimento che la pratica dell'arte sono riservate a pochi eletti, a quegli iniziati («Eingeweihte») che fin da piccoli si sono avvicinati al mondo dei suoni e adesso sono in grado di carpirne i segreti. L'idea della santità della vocazione artistica si mischia a un altro motivo centrale del Romanticismo,

quello dell'infanzia come età privilegiata dell'uomo, in cui i paletti posti dalle categorie intellettuali non impediscono ancora il libero corso della fantasia e dell'immaginazione. L'occhio del bambino, nella sua ingenuità, vede molto più lontano di quello dell'adulto, imprigionato in schemi razionali precostituiti. Solo riacquistando l'innocenza infantile è possibile liberarsi dalla gabbia della realtà quotidiana e lasciarsi andare a quella contemplazione, a quel rapimento che consente di godere appieno delle meraviglie dell'arte.

Il potere della musica di agire come *erlösende Macht* (forza redentrice) viene descritto in modo paradigmatico nel testo che apre la seconda sezione delle *Phantasien*, e cioè *Ein wunderbares morgenländisches Märchen eines nackten Heiligen*. L'ambientazione da *Mille e una notte*, in un paesaggio dai contorni indefiniti, quasi evanescenti, unita alla scelta del genere fiabesco, suggeriscono immediatamente una fede nel meraviglioso che permette di far intuire ciò che alla comprensione razionale risulterebbe insensato. Il protagonista del brevissimo racconto è un anacoreta che abita in una grotta inaccessibile situata in un remoto paese orientale. Per la sua condotta ascetica egli è ritenuto un santo, e il suo rifugio è meta di continui pellegrinaggi. La vita dell'eremita è un tormento indicibile, poiché egli è ossessionato, giorno e notte, dal sibilo incessante della ruota del tempo, che solo lui ode e che non gli lascia un attimo di pace. La sua unica attività consiste nell'assecondare, con gesti frenetici e convulsi, il movimento dell'immane ruota, e grande è la rabbia nell'osservare l'indifferenza degli altri, che, ignari di tutto, continuano a dedicarsi alle loro meschine occupazioni. Tale rabbia degenera addirittura in furore omicida quando l'eremita abbatte con un colpo l'infelice passante che aveva osato avvicinarsi troppo alla caverna.

Il forsennato agitarsi del santo ignudo si interrompe solo di tanto in tanto e per qualche attimo, di notte (altro motivo romantico per eccellenza), quando la sua angoscia si tramuta in una «verzehrende Sehnsucht nach unbekannten, schönen Dingen»[68]. Tale sentimento, che fa il paio con l'aspirazione di Berglinger «nach etwas *noch Höherem*» (verso qualcosa di ancora più alto), lo spinge a tentare di alzarsi e fuggire, ma subito egli ricade preda del terribile incantesimo. L'incubo ha finalmente termine in una notte avvolta di una luce particolare, quando una coppia di amanti si avvicina alla grotta dell'eremita. Dalla loro barca si leva una musica eterea, struggente, in cui si riconosce il dolce suono dei corni e di altri meravigliosi strumenti, ai quali si accompagna un canto celestiale che celebra l'amore universale. Si compie allora il miracolo: «die unbekannte Sehnsucht war gestillt, der Zauber gelöst, der verirrte Genius aus seiner Hülle befreit»[69]. Tra lo stupore delle carovane di passaggio, l'eremita si trasforma in una figura angelica e, spinto dalla magia della musica, si libra danzando verso il cielo, finché scompare alla vista nello spazio infinito.

La fiaba ruota intorno alla potente immagine del *Rad der Zeit*, la ruota del tempo, per la quale alcuni critici si sono affannati a proporre interpretazioni fantasiose e assai poco pertinenti[70]. In realtà il senso della

metafora mi sembra piuttosto chiaro: si tratta di una spaventosa deformazione del modello illuministico secondo il quale il mondo è paragonabile ad un orologio, già proposto da Leibniz e Wolff e ripreso successivamente da Gottsched, che in un passaggio dell'opera *Erste Gründe der gesamten Weltweisheit* (1733-34) afferma: «weil die Welt eine Maschine ist, so hat sie in soweit mit einer Uhr eine Ähnlichkeit»[71]. L'idea del mondo come meccanismo perfetto, sviluppatasi in un'epoca che si nutre della fede nella scienza e nel progresso tecnico, alla fine del Settecento non ha più valore. La regolarità degli ingranaggi di una macchina, prima avvertita come qualcosa di rassicurante, appare ora come «opprimente limitazione, come immagine negativa di un'eternità immutabile e vuota di senso»[72]. Svuotato di ogni significato ottimistico, il simbolo dell'orologio riaffiora in vari testi romantici, ora sinistro e minaccioso, ora spunto per una pungente satira antiborghese. È questo il caso del racconto di Brentano e Görres *BOGS der Uhrmacher* (1807), benevola parodia della fiaba di Wackenroder, nel quale si deride il filisteismo di una società dove tutto è ordinato e regolato fin nei minimi dettagli. La vita di Bogs, scandita dal ritmo delle lancette, è sconvolta da una sola cosa: il fascino della musica. Per essere ammesso come socio in un club di tiro a segno, egli deve superare una prova, che consiste nel dimostrare di saper resistere all'ascolto di un concerto. Ma durante l'esecuzione Bogs cade vittima delle più bizzarre allucinazioni, e solo il ticchettio di un orologio che egli tiene in tasca lo salva, riscuotendolo dal suo stato di *trance*. La prova è fallita: Bogs è troppo sensibile alla malia dei suoni e dunque non può essere considerato un borghese rispettabile e degno di far parte della società.

La mostruosa ruota del tempo genera un'angoscia infinita nell'anacoreta di Wackenroder, il quale si dibatte in un circolo vizioso. Da un lato il rumore della ruota gli è insopportabile, ma ancora meno tollerabile è per lui l'idea che essa si possa fermare. Solo la musica è in grado di spezzare il sortilegio, una musica che si contrappone al *Getöse*, al frastuono della ruota e sembra nascere direttamente dall'impulso erotico dei due innamorati. L'amore come forza cosmica si unisce all'arte che proviene dagli abissi dell'universo, e insieme i due elementi riescono a sospendere la successione meccanica degli istanti e a superare le barriere spazio-temporali, dischiudendo una nuova fantastica dimensione. Quest'intima affinità di musica e amore, inteso come desiderio sessuale, domina anche la concezione di Wilhelm Heinse, ed è il filo che lo lega alla filosofia di Schopenhauer, dove si parla dell'eros come «Brennpunkt des Willens» (punto focale della Volontà). A tal proposito è interessante sottolineare che questo è l'unico punto in tutti gli scritti di Wackenroder dove si allude esplicitamente al piacere sensuale. In altri passaggi si fa riferimento alla «scintilla dell'amore», ma si tratta di amore nel senso di carità cristiana, sentimento ispirato da Dio e rivolto verso la bellezza della Creazione. Per il resto, in entrambe le raccolte wackenroderiane la dimensione dell'eros è totalmente assente, così come assenti sono figure femminili in carne ed ossa, con l'unica eccezione delle sorelle di Berglinger, che peraltro rappresentano un modello negati-

vo. Nella fiaba del santo ignudo invece la componente erotica costituisce una parte integrante del momento musicale, che si caratterizza non come esperienza concreta, tangibile, ma come qualcosa di astratto e ineffabile, del tutto simile all'estasi religiosa. Non vi è nessun realismo nell'accennare all'orchestra invisibile che accompagna la canzone dei due amanti, un'orchestra nella quale, tra l'altro, si nominano esplicitamente i corni, lo strumento romantico associato alla nostalgia, alla *Waldeinsamkeit* (solitudine del bosco) e all'anelito verso l'infinito. Ogni contrapposizione tra voce e strumenti o tra melodia e armonia, costante del dibattito musicale nella seconda metà del XVIII secolo, si risolve a favore di un'unità artistica, di una fusione tra generi e linguaggi diversi che rappresenta uno degli obiettivi centrali dell'estetica romantica.

A questo connubio di poesia e musica partecipa anche l'altra grande arte dell'antichità, la cui importanza era già stata messa in luce da Herder: la danza. Nella scena finale del racconto l'eremita, trascinato dal ritmo della musica, vola in alto con movimenti da ballerino («in tanzender Bewegung», «mit himmlischer Fröhlichkeit tanzte die Gestalt hier und dort», «immer höher schwang er sich mit tanzenden Füßen in den Himmel hinauf»[73]), la cui grazia è l'esatto contrario dell'insulsa goffaggine con la quale egli si dannava a girare la ruota del tempo. In Wackenroder la danza non è assolutamente considerata né un'attività ludica, né un'occasione di incontro e comunicazione tra aristocratici, né una forma di spettacolo fine a se stessa. Essa esprime piuttosto tutta l'energia, la forza dinamica e la sensualità della musica, che rispetto alla staticità delle altri altre arti si distingue proprio in quanto *Kunst der Bewegung* (arte del movimento). Al movimento esteriore del corpo corrisponde quello interiore dei sentimenti, i quali, sollecitati dagli stimoli provenienti dai suoni, si agitano come «unsichtbare Geister» (spiriti invisibili), liberi e imprevedibili. La danza coinvolge dunque la totalità del nostro essere, catturata dall'intensità emotiva dell'esperienza musicale; essa non è più la manifestazione superficiale di virtuosismo tecnico che era diventata in epoca moderna, ma recupera davvero, in senso herderiano, la caratteristica di «sichtbar gemachte Musik» (musica resa visibile) che aveva presso i Greci e, prima ancora, presso i popoli primitivi. Costantemente il motivo della danza ritorna, sotto forma di visione o di sogno, quando Wackenroder descrive le impressioni che Berglinger riceve durante le sue prime esperienze di ascolto. Al giovane Joseph sembra di vedere «den König David […] vor der Bundeslade lobsingend hertanzen»[74], oppure gli appare «ein munteres Chor von Jünglingen und Mädchen auf einer heitern Wiese tanzen»[75], immagine quest'ultima che fa parte di una scena più ampia in cui si realizza la perfetta unione sinestetica di parola, suono, gesto e movimento. Nella concezione di Berglinger, ferma restando la predilezione che egli riserva al genere sacro, l'amore per la musica abbraccia ogni manifestazione di quest'arte, anche quelle di solito considerate inferiori in quanto semplici forme d'intrattenimento. Così il concerto estivo tenuto da un piccolo ensemble di fiati, al quale egli assiste una sera, lo riempie di entusiasmo

al pari di una grande sinfonia o di una maestosa composizione sacra. Le gioiose emozioni suscitate in lui dagli strumenti e dalle loro melodie popolari offrono lo spunto per ribadire quanto sia importante il concetto di danza, che riacquista il suo significato atavico collegato al rito e alla preghiera: «Wahrlich, sooft ich Tanzmusik höre, fällt es mir in den Sinn, daß diese Art der Musik offenbar die bedeutendste und bestimmteste Sprache führt und daß sie notwendig die eigentlichste, die älteste und ursprünglichste Musik sein muß»[76].

L'ascensione danzante dello spirito smarrito verso le sue origini segna il ricongiungimento finale dell'io con l'universo. Circondato da un'aura di santità, l'eremita si spoglia della sua veste corporea per trasformarsi in una figura allegorica, che gli astanti riconoscono come personificazione stessa della musica e dell'amore. Si può dire allora, come osserva A. Kertz-Welzel, che nel finale della fiaba ha luogo una doppia redenzione: quella del santo, finalmente affrancato dalla prigionia di un'esistenza terrena che è solo fonte di sofferenze, e quella della musica stessa, che si riappropria definitivamente della sua identità divina, tornando ad essere *musica mundana*, armonia universale a tutti gli effetti[77]. Nel momento in cui libera l'uomo dalla finitezza temporale e dall'ossessione della ruota del tempo, la musica libera anche se stessa dal pericolo di diventare un semplice ingranaggio che produce un rumore simile al frastuono della ruota. La metafora del *Maschinenwerk* (ingranaggio) ritorna, fra l'altro, in un altro dei saggi delle *Phantasien*, dove si dice che il sistema musicale si è enormemente perfezionato rispetto al passato, tanto da rendere la musica, nella sua forma attuale, «die jüngste aller Künste» (la più giovane di tutte le arti). Wackenroder non condivide qui il rimpianto rousseauiano per l'arte dell'antichità, né lamenta una decadenza della musica dovuta all'introduzione di elementi artificiosi quali armonia e polifonia, tuttavia denuncia il pericolo che gli intellettuali razionalisti le tolgano ogni espressività, riducendola a qualcosa di freddo e inanimato.

Nella leggenda del santo ignudo vengono proiettati i sogni di Joseph Berglinger. In realtà l'atteggiamento del compositore non è mai univoco, ma si mantiene costantemente in bilico tra il desiderio di lasciarsi andare, di farsi trasportare senza opporre resistenza «in das Land der Musik [...] wo alle unsre Zweifel und unsre Leiden sich in ein tönendes Meer verlieren»[78], e la consapevolezza che questo viaggio non può essere duraturo. Il miracolo della musica consiste nell'offrire una via di fuga verso un'altra realtà, una terra promessa dove tutti gli affanni svaniscono e lo spirito si rigenera. In quegli istanti le preoccupazioni quotidiane vengono dimenticate, magicamente disciolte nel gioco dei suoni. L'idea che lo spirito, afflitto dalla prosaicità della società materialistica, potesse riscattarsi e trovare consolazione nel mondo dell'arte non è un'invenzione di Wackenroder, il quale, da questo punto di vista, raccoglie su di sé e si fa portavoce delle ansie che tormentano l'artista di fronte all'ordine borghese, ora avvertito come una minaccia. Nuovo è invece il modo con cui l'autore pone l'accento sul carattere illusorio, temporaneo di una simile 'redenzione', nella

quale egli intravede soltanto un fugace oblio, una «rührend kurze Freude, die aus dem Nichts entsteht und ins Nichts vergeht»[79]. L'arte, e in particolare la musica, può garantire soltanto una gioia effimera, per la quale Wackenroder ricorre a diverse metafore, tra cui ricorrenti sono quella dello «schöner Traum» (bel sogno) o della «liebliche Seifenblase» (graziosa bolla di sapone). La triste (e paradossale) constatazione a cui giunge l'autore è che, in fondo, l'arte è uguale a quella vita dalla quale vorrebbe distaccarsi. Entrambe sono infatti di breve durata, addirittura irrilevanti rispetto all'eternità, accomunate nell'immagine della minuscola, verde isola che galleggia in mezzo all'oceano sconfinato del nulla[80]. L'esistenza umana è soltanto una monotona, incessante alternanza di giorni e notti, simile nella sua ossessionante ripetitività alla spaventosa ruota del tempo, e alla fine di questo ciclo confuso senza capo né coda non vi è che un solo vincitore, la morte. Unica salvezza è, in questo turbinio, rimanere aggrappati all'arte, che dà almeno l'illusione di rimanere sospesi tra cielo e terra. Se consideriamo gli scritti di Berglinger nel loro complesso, come un piccolo romanzo, ci rendiamo conto delle contraddizioni e dei tormenti interiori che essi portano drammaticamente in superficie, con un'inconsueta capacità di introspezione psicologica. Il modo in cui Wackenroder accosta uno accanto all'altro i pensieri, i dubbi del protagonista, anticipa a tratti la tecnica novecentesca dello *stream of consciousness*. L'agitazione nell'anima di Berglinger si riflette nella sua valutazione della musica, oggetto di un inestricabile nesso di amore-odio, di un'altalena di emozioni nella quale, alla fine, sembra comunque prevalere il desiderio di farsi rapire dall'incantesimo dei suoni. Ricordiamo che i testi delle *Phantasien* rispecchiano il processo di 'disillusione' del Berglinger maturo, il quale, una volta superata la fase dell'incantamento giovanile, si trova a fare i conti con una realtà ben diversa da quella che si era immaginato. Oltre all'amarezza per l'atteggiamento della corte nei confronti della musica e all'insofferenza provocata dallo studio delle regole necessarie per padroneggiare l'arte della composizione, col passare del tempo egli sperimenta con dolore il lato oscuro della musica, che si colora di una luce sempre più negativa fino a diventare, nella disperata confessione di *Ein Brief Joseph Berglingers*, una «verbotene Frucht» (frutto proibito) e un «tödliches Gift» (veleno mortale). Giunto al momento di stilare un bilancio della sua esistenza e della sua carriera, il musicista si rende conto di essere diventato un esteta, un «lüsterner Einsiedler» (eremita lussurioso), – in antitesi dunque al modello del santo ignudo – , che si crogiola indifferente nell'illusoria beatitudine offertagli dal mondo dei suoni. L'ansia e il rimorso derivanti dal disinteresse verso il dolore di tante persone, verso le disperate grida d'aiuto di chi soffre, si alternano al desiderio di chiudere gli occhi, di fuggire da quello straziante richiamo e continuare a godere della «kindische Seligkeit» (gioia infantile) che la musica gli trasmette. Questo penoso oscillare tra stati d'animo diametralmente opposti diventa la costante nella vita di Berglinger, il quale, alla fine della lettera, riassume con una bellissima similitudine musicale la propria perenne inquietudine: «Und so

wird meine Seele wohl lebenslang der schwebenden Äolsharfe gleichen, in deren Saiten ein fremder, unbekannter Hauch weht und wechselnde Lüfte nach Gefallen herumwühlen»[81].

9. Musica e sentimento

Per godere appieno del benefico effetto della musica è necessario un enorme coinvolgimento interiore, cioè un tipo di ascolto che richiede un'estrema concentrazione e l'allontanamento di ogni pensiero estraneo. Un simile atteggiamento di totale abbandono presuppone naturalmente il deciso rifiuto dell'approccio scientifico al fenomeno musicale. L'eco della polemica rousseauiana contro gli *harmonistes*, i cultori delle regole e dei sistemi, risuona ancora perfettamente udibile nei testi delle *Phantasien*, soprattutto in *Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik* (La particolare e profonda essenza della musica e gli insegnamenti della musica strumentale di oggi), che tra i saggi di Berglinger è il più denso dal punto di visto teorico. Tuttavia la critica di Wackenroder prende una strada diversa rispetto a quella tracciata da Rousseau. Laddove infatti il filosofo ginevrino si scagliava contro Rameau e i cultori dell'armonia, rei di aver contaminato con il loro assurdo rumore la purezza della melodia e del canto, Wackenroder accusa soprattutto quegli intellettuali che si propongono di riferire a parole ciò che si sottrae alla logica della comunicazione verbale: «Streben sie die reichere Sprache nach der ärmeren abzumessen und in Worte aufzulösen, was Worte verachtet? Oder haben sie nie ohne Worte empfunden?»[82]. Proprio questo è il grande errore dei *Vernünftler*, dei razionalisti, tutti intenti ad analizzare, a scomporre un'opera nel tentativo di carpirne, con gli strumenti dell'intelletto, il significato più recondito. Si tratta di una pretesa assurda, poiché, secondo l'autore, «eine ewige feindselige Kluft ist zwischen dem fühlenden Herzen und den Untersuchungen des Forschens befestigt, und jenes ist ein selbständiges, verschlossenes, göttliches Wesen, das von der Vernunft nicht aufgeschlossen und gelöst werden kann»[83]. Tornerò più avanti su questa 'divinizzazione del cuore', che aiuta a comprendere meglio il senso attribuito da Wackenroder al concetto di santità e alla definizione di musica come *heilige Kunst*. Per la prima volta dopo secoli, il linguaggio tradizionale perde il suo ruolo dominante a vantaggio di un altro modo d'esprimersi e di recepire, l'unico possibile in questo contesto. Il 'codice segreto' della musica, inaccessibile alla riflessione intellettuale, può essere decifrato soltanto attraverso l'immedesimazione estatico-sentimentale, in cui lo spirito 'si ricorda' della sua provenienza trascendentale, quando formava un tutt'uno con il suono. Wackenroder si riallaccia qui a Herder, il quale si era già richiamato alla tradizione neoplatonica nella poesia *Die Tonkunst*. La magia del flusso sonoro risveglia e riporta alla luce le emozioni assopite nel profondo del nostro io, e ci conduce, come in sogno, in una dimensione irreale, di cui però ci sembra di avere una vaga memoria, quasi si trattasse di una vita precedente o del regno metafisico nel quale abitava l'anima prima di incarnarsi nel nostro corpo[84].

Qual è esattamente il rapporto che intercorre tra la musica e il sentimento? Da un lato Wackenroder fa suo il concetto dominante dell'estetica tardo-settecentesca, che vede nel linguaggio musicale la *Sprache der Empfindungen*. Il momento creativo nasce quando l'artista prova dentro di sé delle sensazioni, che egli trasforma in suoni, i quali a loro volta vengono 'ritradotti' in emozioni dall'ascoltatore. Condizione indispensabile per il funzionamento di questo processo comunicativo – affinché cioè il messaggio vada a buon fine – è lo stabilirsi della *Sympathie* tra il 'mittente' e il 'destinatario'. Wackenroder non si limita però a sottolineare l'affinità tra suono e anima, ma ne postula l'identità. Questo è il motivo principale per cui la ragione è impotente di fronte al mistero della musica: essendo il suono identico al sentimento, è solo a questo che esso può rivelarsi («so kann auch das Gefühl überhaupt nur vom Gefühl erfasst und ergriffen werden», così anche il sentimento può essere compreso e capito solo e soltanto dal sentimento). A rafforzare l'idea dell'in-differenza di musica e sentimento contribuisce l'immagine dello specchio, contenuta in quella frase che, forse, riassume più di ogni altra l'intera estetica di Wackenroder: «In dem Spiegel der Töne lernt das menschliche Herz sich selber kennen; sie sind es, wodurch wir das Gefühl fühlen lernen»[85]. La musica però non esaurisce il suo compito nel trasportare i sentimenti. Essa è in grado di *conservarli* e di *trasformarli*, rendendoli in questo modo eterni. Quello che Wackenroder tenta di realizzare è una sintesi tra la teoria barocca degli affetti e il culto dell'individualità tipico dello *Sturm und Drang* e dell'*Empfindsamkeit*. Il sentimento inteso da Wackenroder non si riduce né ad un affetto tipizzato e intersoggettivo, evocato da formule musicali convenzionali, né alla semplice espressione del singolo. Nel grande mare della musica si riversano certamente emozioni individuali, che però poi vengono purificate e 'spersonalizzate', in modo da essere ricondotte alla loro essenza e prolungare all'infinito la durata nel tempo: «Für Wackenroder müßen in der Musik die Gefühle verwandelt, auf ihr innerstes Wesen reduziert werden, um gen Himmel aufsteigen zu können. Nur durch diese Entindividualisierung können sie in der Kunst aufbewahrt werden und zu ästhetischer Unendlichkeit gelangen»[86]. In questo modo l'autore delle *Phantasien* getta le basi sulle quali Schopenhauer, oltre vent'anni più tardi, costruirà la propria interpretazione della musica. Pur sottolineando l'immensa capacità espressiva della musica, Schopenhauer esclude che questa capacità sia riferibile a contenuti specifici. La musica ci dà l'*in sé*, non il fenomeno, la forma universale senza la materia. Essa può rispecchiare l'intero tessuto dell'essere, può cogliere ogni manifestazione della volontà, compresi tutti i sentimenti dell'uomo, ma non potrà suscitare nell'ascoltatore sentimenti determinati di gioia, dolore, serenità, bensì rappresentare «die Freude, die Betrübnis, den Schmerz, das Entsetzen, den Jubel, die Lustigkeit, die Gemüthsruhe selbst, gewißermassen *in abstracto*, das Wesentliche selbst, ohne alles Beiwert, also auch die Motive dazu»[87].

Attraverso il magico influsso della musica i nostri sentimenti subiscono una profonda metamorfosi – o almeno questa è l'impressione che ricevia-

mo – tanto che essi alla fine si colorano di una luce divina, soprannaturale: «weil sie (die Musik) menschliche Gefühle auf eine übermenschliche Art schildert, weil sie uns alle Bewegungen unsers Gemüts unkörperlich, in goldne Wolken luftiger Harmonien eingekleidet, über unserm Haupte zeigt […]»[88]. Un altro passaggio fondamentale tratto dallo stesso brano, *Die Wunder der Tonkunst*, descrive perfettamente questo processo di 'divinizzazione' dei sentimenti, e allo stesso tempo indica la chiave di lettura con la quale si deve interpretare il concetto di *Kunstreligion* in riferimento all'epoca moderna:

> Es scheinen uns diese Gefühle, die in unserm Herzen aufsteigen, manchmal so herrlich und groß, daß wir sie wie Reliquien in kostbare Monstranzen einschließen, freudig davor niederknieen und im Taumel nicht wissen, ob wir unser eignes menschliches Herz oder ob wir den Schöpfer, von dem alles Große und Herrliche herabkommt, verehren[89].

Rispetto ai saggi delle *Herzensergießungen* dedicati alla pittura emerge un'impostazione radicalmente diversa. I grandi pittori del passato, da Dürer a Raffaello a Michelangelo, erano degli strumenti nelle mani di Dio, dal quale ricevevano la grazia e l'ispirazione per creare i loro capolavori. L'arte discendeva direttamente dalla divinità, e l'artista, pur conscio della sua posizione privilegiata in confronto agli altri uomini, non si sognava minimamente di paragonarsi al Creatore, al quale si sottometteva sempre con profonda umiltà e devozione. Ma alla fine del Settecento, periodo in cui l'appiglio fornito dalla fede diventa sempre meno saldo e gli uomini non possiedono più la *Frömmigkeit* (religiosità) medievale, il legame tra arte e religione si fa quantomai ambiguo. Nella musica, simbolo di tale ambiguità, si compie il passaggio da un'arte della trascendenza a una dell'immanenza, costruzione umana e terrena senza più rapporto diretto con la divinità. Anziché facilitare l'accesso alla sfera mistica e spirituale, la musica sembra creare un'altra forma di religione, un'esaltazione dell'interiorità in cui Dio è l'uomo stesso: «Die im Text umschriebene Kunstreligion ist eine ästhetische, keine religiöse; sie schließt nicht an die Religion an, sondern löst sie ab […]. Deren Sakralisierung setzt die Säkularisierung der Religion voraus»[90]. Stordito dall'ebbrezza procuratagli dai suoni, l'uomo si eleva al di sopra della realtà materiale e raggiunge uno stato di pura estasi, ma non sa più se l'oggetto della sua adorazione è il Signore oppure i propri sentimenti. Gerhard Fricke mette in evidenza la trasformazione dalla *Andacht* (devozione) al *Rausch* (ebbrezza), dalla visione teocentrica che domina le *Herzensergießungen* a quella più marcatamente antropocentrica presente nelle *Phantasien*:

> Aber die Kunst ist nicht mehr der Ort, an dem die Kräfte der Transzendenz, die Wirklichkeit der göttlichen Welt offenbar werden und in den Andächtigen hinüberströmen. Sie ist eine Fata Morgana über der Wüste des Lebens, ein zauberhaftes Fest, das das einsame Herz sich selber gibt, ein flüchtiger berauschender Selbstgenuß des reinen Gefühls[91].

In questo 'godimento di sé', che preannuncia già i 'paradisi artificiali' evocati da Baudelaire e, più lontano, l'atteggiamento dell'esteta *fin de siècle*, si perde irrimediabilmente l'anima di Berglinger, e con essa la sua capacità di creare arte. Gli esempi delle *Malerchroniken* confermano che l'attività artistica non può sussistere svincolata da qualsiasi contesto sociale e da una condotta di vita ancorata a forti principi morali. Il rifiuto *a priori* di quest'integrazione da parte di Berglinger è la causa principale del suo fallimento come uomo e come musicista.

10. La sinfonia come apice della musica strumentale

Il venir meno del vincolo rappresentato dalla parola permette ai Romantici di rendere piena giustizia alle forme musicali non vocali, fino ad allora ritenute generalmente inferiori. Da questo punto di vista Wackenroder e Tieck sono veramente dei precursori, ai quali va ascritto il merito di avere riconosciuto il valore intrinseco della sinfonia come pezzo a sé stante, svincolato dall'angusta funzione di *ouverture* o di intermezzo ad uno spettacolo teatrale, e di averla celebrata come apice della musica strumentale ben prima della sua consacrazione grazie all'ineguagliabile contributo di Beethoven. È vero che, prima con Haydn e soprattutto con il tardo Mozart, la sinfonia si era notevolmente evoluta fino a diventare, nella sua struttura standard, la forma classica per eccellenza insieme alla sonata. Tuttavia essa, ancora nell'ultimo decennio del Settecento, non era riuscita ad affrancarsi del tutto da quella funzione di introduzione all'azione scenica che rivestiva sin dai tempi dell'origine del melodramma. A questo proposito Tieck, al pari di Wackenroder assiduo frequentatore dei teatri berlinesi e perciò grande conoscitore della prassi esecutiva dell'epoca, lamenta proprio questo tipo di svalutazione della sinfonia e propone che venga utilizzata semmai non in apertura, bensì in chiusura di un dramma, del quale potrebbe rappresentare la *summa* e il potenziamento. Sì perché in un brano sinfonico il compositore è in grado di illustrare, molto più del poeta, un intero 'dramma dell'anima' ricco di sfaccettature, senza bisogno di aggrapparsi a una trama o ad una storia predefinita. In realtà l'atteggiamento di Tieck rimane un po' oscillante, e a tratti sembra ancora legato ad una concezione puramente 'associativa' della musica, per cui essa rievoca atmosfere, scenari e paesaggi della commedia o della tragedia a cui si accompagna[92]. In questo senso l'esperienza musicale di Wackenroder, fondata sulla visualizzazione, sulla materializzazione di sentimenti piuttosto che di immagini concrete, appare assai più originale, e anticipa, come detto, concetti sviluppati venticinque anni più tardi nell'estetica musicale di Schopenhauer. Comunque sia, nell'elogio della sinfonia i due amici si esprimono con i medesimi termini, se è vero che anche Wackenroder considera questa forma «den letzten, höchsten Triumph der Instrumente» (l'ultimo, più alto trionfo degli strumenti), nel quale «nicht eine einzelne Empfindung gezeichnet, sondern eine ganze Welt, ein ganzes Drama menschlicher Affekte ausgeströmt ist»[93]. Anche in questo caso siamo di fronte a una svolta epocale rispetto alla posizione il-

luministica: fino a pochi anni prima i critici raccomandavano che la sinfonia, intesa ancora come *ouverture*, fosse incentrata su di un unico affetto, o che almeno, nel caso vi fossero presenti più affetti, essi fossero distribuiti nei vari movimenti, uno per ciascuno. Un singolo movimento non doveva cioè mischiare affetti diversi, per non provocare confusione nella mente dello spettatore – sono questi ad esempio, come si ricorderà, i dettami di Lessing espressi nella *Hamburgische Dramaturgie*. Adesso, al contrario, è proprio la presenza contemporanea, l'incontro-scontro di motivi melodici di carattere contrastante a costituire la ricchezza della sinfonia, dove si mettono in scena, senza un ordine precostituito, tutti i sentimenti umani. Nell'immaginifico linguaggio di Wackenroder la musica strumentale, sfuggendo a qualsiasi disegno logico, dà origine a una frenetica danza, a un folle sabba di emozioni in cui regna una sorta di «wahnsinnige Willkür» (folle arbitrio), lo stesso arbitrio che permette a sentimenti opposti di convivere nell'animo umano. Da questa prospettiva si può ricavare un'ulteriore lettura dell'idea (centrale) dell'ambiguità, dell'ambivalenza insita nella musica, la cui doppia natura, espressa perfettamente con l'ossimoro della «frevelhafte Unschuld» (delittuosa innocenza), rispecchierebbe la pluralità di passioni che risiedono nel nostro io.

Le riflessioni contenute nelle *Phantasien* anticipano – ed esasperano – gli sviluppi della musica reale a cavallo tra Sette e Ottocento. Servendosi di uno stile e di un lessico che non hanno niente in comune con le fredde analisi teoriche dei musicologi, i due autori riescono a cogliere l'evoluzione della forma-sonata (valida anche per il primo movimento della sinfonia), inizialmente monotematica e diventata poi bitematica e tripartita. Quando Wackenroder e Tieck parlano della contrapposizione degli affetti, della loro simultanea presenza all'interno della composizione, essi compiono una parafrasi poetica del procedimento musicale basato sullo schema esposizione dei temi – sviluppo – ripresa[94]. Mentre però nella sonata e nella sinfonia mozartiana, per citare il modello più alto, i due temi si integrano a vicenda, sussistendo l'uno accanto all'altro nella loro serena e perfetta complementarità, in Beethoven prende corpo, come osserva Piero Mioli, un nuovo tipo di bitematismo,

> consistente non più nell'accostamento di idee, ma nel confronto-scontro tra due mondi che si ricompongono nell'unità finale, ben capace di rappresentare l'equivalente musicale del divenire dialettico (tesi-antitesi-sintesi) formulato dalla filosofia idealistica di Georg Friedrich Hegel: l'idea vigorosa come primo tema e il principio implorante come secondo[95].

Il dualismo dei temi, cifra stilistica per eccellenza del Grande Sordo, trova ovviamente la sua migliore esemplificazione nel primo tempo della *Sinfonia n. 5*, composta tra il 1807 e il 1808. Un decennio prima, Wackenroder e Tieck raccolgono al tempo stesso le inquietudini mozartiane, la cui creatività è «un dialogo ininterrotto con la vita e con la morte»[96], e danno

voce ai tormenti beethoveniani prima che essi emergano in tutta la loro drammaticità, che altro non è se non la presa di coscienza da parte dell'arte della condizione esistenziale dell'uomo moderno.

11. La musica e l'assoluto

Negli scritti delle *Phantasien* si compie il passaggio definitivo verso la completa emancipazione della musica dalla parola, verso cioè una piena autonomia di un mezzo espressivo che non solo non ha bisogno di alcuna spiegazione, ma non può essere compreso attraverso la vie della ragione. La centralità del testo poetico, della parola come *logos*, considerata nell'ottica razionalista un aiuto indispensabile per chi voglia accostarsi alla musica senza smarrirsi, viene adesso respinta per lasciare spazio al libero fluire dei sentimenti, trasportati dai suoni come da onde che si infrangono incessanti sulla riva del cuore. Mi sembra importante rilevare che, sul tema specifico del rapporto tra musica vocale e strumentale, la raccolta delle *Phantasien*, pur mantenendo nell'impianto generale le caratteristiche di un *Gemeinschaftswerk*, lascia intravedere una certa sfasatura tra la posizione di Wakkenroder e quella di Tieck. Rispetto all'amico, quest'ultimo è molto più radicale nel sottolineare la superiorità del linguaggio strumentale, il quale, lungi dall'imitare il canto degli uccelli o i rumori del bosco, sussiste di per sé, «eine abgesonderte Welt für sich selbst» (un isolato mondo a sé stante), pronto a raffigurare una nuova realtà. Sebbene Tieck affermi di non voler rinnegare la bellezza del canto, attraverso il quale l'uomo comunica tutte le proprie passioni, egli ritiene che la musica vocale rimanga «eine bedingte Kunst» (un'arte condizionata), eccessivamente legata al significato del testo poetico e troppo spesso sacrificata ai virtuosismi dei cantanti, per cui essa appare in definitiva «Musik in einem mindern Grade» (musica di grado inferiore). Per dispiegare tutte le sue potenzialità, la musica non deve essere sottomessa né alla poesia né all'arbitrio dell'esecutore, e soprattutto non deve essere composta 'su commissione' e finalizzata a qualche occasione particolare: «In der Instrumentalmusik aber ist die Kunst unabhängig und frey, sie schreibt sich nur selbst ihre Gesetze vor, sie phantasiert spielend und ohne Zweck, und doch erfüllt und erreicht sie den höchsten»[97]. Nel sottolineare la completa autosufficienza della musica strumentale, peraltro già equiparata alla religione, Tieck esprime, secondo Carl Dahlhaus, l'idea centrale dell'estetica musicale romantica, che consiste in una «Metaphysik der Instrumentalmusik»[98], e che si ritrova poi, a volte estremizzata, negli scritti dei maggiori autori del periodo. Nel 444. *Athenäums-Fragment* Friedrich Schlegel parla di una «gewiße Tendenz aller reinen Instrumentalmusik zur Philosophie» (una certa tendenza di tutta la musica strumentale pura verso la filosofia), frase che, nel linguaggio dell'idealismo, significa tendenza verso l'assoluto, mentre Novalis ribalta completamente la canonica gerarchia dei generi, accogliendo soltanto quelli considerati fino ad allora inferiori: «Tanz und Liedermusik ist eigentlich nicht die wahre Musik. Nur Abarten davon. Sonaten, Symphonien, Fugen, Variationen, das ist eigentliche Musik»[99].

La radicalità di simili affermazioni ha creato, a mio avviso, alcuni fraintendimenti. Si è voluto vedere nella glorificazione della *Instrumentalmusik* a scapito delle forme vocali la posizione unitaria attorno alla quale si raccolgono tutti i Romantici, senza distinzioni. In essa si celebrerebbe il mito della 'musica assoluta' il quale, in una delle definizioni coniate da Dahlhaus, nasce dalla convinzione «dass sie begriffs-, objekt- und zwecklos das Wesen der Musik rein und ungetrübt ausspricht»[100]. Ora, a parte la complessità e l'ammissibilità stessa del concetto, sulle quali vale la pena interrogarsi, è facile constatare che, nella sua formulazione più estrema, esso non rispecchia l'atteggiamento di Wackenroder. Naturalmente egli parla della sinfonia in termini del tutto nuovi, esaltandola come il punto più alto raggiunto dall'arte strumentale nel suo sviluppo, ma questo non implica assolutamente una svalutazione degli altri generi. Coerentemente con i principi di tolleranza e amore universale predicati nei confronti dell'arte in generale, l'autore manifesta il suo apprezzamento per la musica in tutte le sue forme, come si è già notato dal saggio di Berglinger dedicato ai vari tipi di musica sacra, verso la quale il *Kapellmeister* dichiara apertamente la sua preferenza. Accanto al suono degli strumenti mantengono tutta la loro importanza, nell'esperienza musicale globale di Wackenroder, gli elementi della voce, della poesia e della danza, sia in senso concreto che sotto forma di metafore o immagini poetiche associate al brano ascoltato. Lungi dal suddividere la musica nelle sue diverse componenti, privilegiando la parte melodica rispetto a quella armonica o viceversa, oppure escludendo un genere a favore di un altro, Wackenroder le rende omaggio nel suo complesso, e le attribuisce un carattere divino in quanto espressione dell'amore universale.

Se intendiamo dunque per musica assoluta l'arte suprema, emanazione dell'Eterno, allora è giusto vedere negli scritti wackenroderiani un'importante codificazione di quest'idea, derivata dalle riflessioni precedenti di Herder e Reichardt. Ma l'interpretazione più diffusa del termine (ed è quella a cui si rifà anche Dahlhaus) prende come riferimento la radice latina *ab-solutum*, nel senso di 'sciolto da ogni contenuto extramusicale'. Da questo punto di vista, è bene chiarire che si tratta di un'astrazione teorica, che non solo non trova rispondenza nell'opera di Wackenroder (semmai, parzialmente, nei contributi di Tieck), ma neanche nella storia della musica reale. Nella pratica, la musica assoluta semplicemente non esiste. Essa può essere al massimo *zwecklos* (senza scopo), cioè autonoma in quanto non legata ad una precisa occasione o ad un obbligo del compositore, ma mai *objektlos* (senza oggetto). Anche quando non è accompagnata dal testo o dall'azione scenica, la musica rappresenta sempre qualcosa, com'è facilmente verificabile dall'esperienza quotidiana di ciascuno di noi. Ogni volta che ascoltiamo un qualsiasi motivo, dal più sublime al più banale, ci viene spontaneo dire: 'questa musica mi fa pensare a…', siamo cioè indotti ad associarlo ad un ricordo personale, a una situazione vissuta, oppure ad un'immagine più generica che può variare a seconda della sensibilità individuale. La proprietà descrittiva-imitativa della musica, rinnegata nella

versione più estrema della speculazione filosofica romantica in quanto ritenuta un attentato alla sacralità di quest'arte, continua ad essere accolta e valorizzata dai compositori dell'Ottocento. Lo stesso Beethoven, il campione della musica strumentale, usa spesso, inserendosi pienamente nella tradizione della 'musica a programma', dei sottotitoli per rimarcare e rendere ancora più incisive le atmosfere diffuse dalle proprie celeberrime opere. Ciò vale per tutte le forme, dalle sinfonie (*Eroica*, *Pastorale*), alle sonate pianistiche (*Al chiaro di luna*, *La tempesta*, *Les adieux*) alle *ouvertures* (*Egmont*, *Coriolano*, *Leonore*). La metà del XIX secolo vede poi la nascita e il successivo trionfo del poema sinfonico, composizione in un unico blocco ispirata a motivi letterari, figurativi o naturalistici, nella quale la musica assimila dentro di sé tutti gli altri linguaggi. Emblema del Romanticismo spettacolare e lussureggiante, opposto alla grazia intimistica e malinconica di Schubert, il poema sinfonico, lanciato da Berlioz e Liszt e fatto proprio da tutte le scuole nazionali, dove si colora di toni sempre più folkloristici, domina la scena europea fino al primo Novecento. Estraneo a questo filone rimane Brahms, il quale si pone agli antipodi rispetto all'esteriorità pirotecnica di Liszt e al 'teatro totale' di Wagner, anche se in realtà la distanza è più teorica che effettiva. Centrale è in Brahms la fedeltà al senso architettonico della composizione e della costruzione tematica, ereditato da Beethoven, che diventa meticolosa ricerca di ordine e perfezione formale. Frutto maturo dell'arte strumentale tedesca dell'Ottocento, la sinfonia brahmsiana integra slancio emotivo e rigore logico, dando vita a quella sintesi che Mioli, acutamente, chiama «lirismo ragionato».

Con questo breve *excursus* nella storia della musica reale vorrei richiamare l'attenzione sulla discrepanza, sullo scollamento che si crea, nell'Ottocento, tra tendenze filosofiche e prassi compositiva. Da Hegel in poi si succedono vari tentativi che vanno nella direzione di una *Vergeistigung* (spiritualizzazione) della musica, di una purificazione che bandisca completamente emozionalità e sensualità. In primo piano nella composizione non devono più essere i *Gefühle* (sentimenti), ma la forma e le 'idee estetiche'. Così ad esempio il teorico svizzero Hans Nägeli (1773-1836) esorta il musicista a perseguire un effetto 'spirituale' della sua opera, adoperandosi affinché essa possieda il minimo di materialità possibile[101]. Le idee di Nägeli anticipano di circa trent'anni l'uscita del trattato *Vom Musikalisch-Schönen* di Eduard Hanslick (1854), l'opera più rappresentativa dell'estetica formalista. Secondo Hanslick la bellezza di una composizione risiede unicamente «in den Tönen und ihrer Verbindung»[102], nella struttura formale in sé, indipendentemente da ogni contenuto ed effetto emotivo o psicologico. Hanslick ammette che i sentimenti non possano essere eliminati completamente dalla musica, sostiene però che essi non vengono comunicati intenzionalmente dal compositore, ma si formano successivamente nella fantasia dell'ascoltatore. La musica consiste solo di «tönend bewegte Formen», ed è tramite un processo interiore che, ad esempio, un tempo veloce e un andamento melodico lineare vengono percepiti come 'gioiosi', mentre un brano lento e caratterizzato da una melodia poco can-

tabile viene identificato come 'triste'. In questo modo Hanslick, che critica apertamente lo stile e il linguaggio della scuola neotedesca capeggiata da Liszt e Wagner, si erge a vero campione della musica assoluta.

A parte Brahms, l'unico che si trova in accordo almeno teorico con la posizione di Hanslick, l'Ottocento musicale prende un'altra strada. Ma è anche sbagliato equiparare l'estetica formalista a quella di Wackenroder, come a volte è stato fatto. Per l'autore delle *Herzensergießungen* l'origine dell'esperienza musicale rimane inesorabilmente legata alla *Wirkung* (effetto) emotiva, che risveglia i sentimenti, i quali certo subiscono una trasformazione, ma non scompaiono mai. Affinché possano essere conservati, o meglio eternati, i sentimenti devono essere purificati, però essi continuano a servirsi del medium musicale per giungere fino a noi; non è l'ascoltatore che si crea autonomamente la propria percezione, egli riceve e assorbe le suggestioni che provengono dal magico mondo dei suoni. Fare di Wackenroder un esponente della musica assoluta, nella sua accezione più radicale, significherebbe travisare completamente il suo messaggio poetico.

Note

[1] Sono moltissime le composizioni barocche di musica descrittiva dedicate all'imitazione del canto degli uccelli. Particolarmente adatto allo scopo è, per le sue caratteristiche timbriche, il flauto dolce, nel cui repertorio del periodo si segnalano brani come il concerto di Vivaldi in re magg. detto *Il cardellino* e *Le rossignol en amour* di F. Couperin.

[2] C. Batteux, *Cours des belles lettres*, versione tedesca *Einleitung in die schönen Wissenschaften*, trad. di K. Ramler, Weidmann's Erben & Reich, Lipsia 1769, vol. 1, p. 243 (trad. it.: Esistono due tipi di musica. Uno imita soltanto rumori e suoni privi d'affetto, e questo assomiglia alle scene di paesaggio nella pittura; l'altro esprime i suoni animati che derivano dai sentimenti; questo è il dipinto con le figure).

[3] H. E. Eggebrecht, *Das Ausdrucksprinzip im musikalischen Sturm und Drang*, «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 29, 1955, pp. 323-349.

[4] Ivi, p. 337 (trad. it.: nel distacco dal procedimento rivolto verso qualcosa, nell'eliminazione di qualsiasi oggettivazione).

[5] C. P. E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Henning, Berlino 1753-1762, ristampa Kassel 1994, p. 119 (trad. it.: Poiché il musicista non può commuovere altrimenti, se non quando egli stesso si commuove, allora egli deve necessariamente sapersi porre negli affetti che vuole suscitare nei suoi ascoltatori; egli dà loro i suoi sentimenti affinché li comprendano, spingendoli in tal modo verso l'empatia).

[6] G. E. Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, a cura di K. Wölfel, Insel, Francoforte sul Meno 1986, p. 315 (trad. it.: Tutto questo la musica non può determinarlo: essa ci lascia nell'incertezza e nello sgomento; sentiamo senza percepire un ordine preciso delle nostre sensazioni; sentiamo come in sogno; e tutte queste sensazioni disordinate sono più stancanti che dilettevoli. La poesia invece non ci fa mai perdere il filo delle nostre sensazioni; qui non sappiamo soltanto che cosa dobbiamo sentire, ma anche perché dobbiamo sentire; ed è unicamente questo perché a rendere i passaggi più improvvisi non solo sopportabili, ma anche gradevoli).

[7] Ivi, p. 316 (trad. it.: Senza rapporto, senza la più intima connessione di tutte le parti, anche la migliore musica è un vuoto mucchio di sabbia che non può suscitare

nessuna impressione duratura; solo il rapporto la rende un solido marmo, sul quale si può eternare la mano dell'artista).

[8] J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Weidmann, Lipsia 1778 (trad. it.: Come semplice passatempo però, o anche come utile esercizio attraverso il quale compositore ed esecutore si preparano a cose più importanti, essa serve, quando si ascoltano concerti, trii, soli, sonate o roba del genere). Per un mio errore, manca il numero di pagina a cui si riferisce la citazione. Vi si può risalire consultando la voce Instrumentalmusik sul CD-ROM che contiene l'opera, pubblicato a Berlino da Directmedia nel 2002.

[9] *Ibid.* (trad. it.: Essa può fare il suo dovere anche nello spettacolo drammatico, preparando in anticipo lo spettatore, attraverso ouverture o sinfonie, all'affetto principale che domina la rappresentazione).

[10] J. G. Herder, *Ob Malerei oder Tonkunst eine größere Wirkung gewähre? Ein Göttergespräch*, in *Zerstreute Blätter*, vol. 1, Ettinger, Gotha 1793, p. 158 (trad. it.: Sono mie servitrici sia la danza che le parole; gesti e movimenti, come le tue opere; e in effetti io racchiudo tutto questo in me, modulazione, danza, ritmo).

[11] Ivi, p. 162 (trad. it.: Tu musica [...] susciti sensazioni e passioni, ma in un modo oscuro, e hai bisogno di una guida, di qualcuno che spieghi, e che almeno ti avvicini a creare un determinato effetto nella mente degli uomini).

[12] S. Vietta, *Musikästhetische und literarische Einflüße*, in W. H. Wackenroder, *Sämtliche Werke und Briefe*, a cura di S. Vietta e R. Littlejohns, C. Winter Universitätsverlag, Heidelberg 1991, vol. 1, p. 377 (trad. it.: sintesi di razionalità e cuore, spirito e sensi).

[13] E. Fubini, *L'estetica musicale dal Settecento ad oggi*, Einaudi, Torino 1976, 3ª ediz., pp. 140-141.

[14] G. Guanti, *Estetica musicale. La storia e le fonti*, La Nuova Italia, Firenze 1999, p. 92.

[15] J. Mittenzwei, *Das Musikalische in der Literatur*, cit., p. 62 (trad. it.: per l'umanizzazione del genere umano).

[16] J. F. Reichardt (a cura di), «Musikalisches Kunstmagazin», vol. 1, 1782, p. 51 (trad. it.: la massima opera dell'arte tedesca).

[17] La frase di Goethe, tratta dalle Maximen und Reflexionen, è citata da W. Salmen nel saggio *"Liebe, Musik und Philosophie". Herders Beziehungen zu Reichardt*, che fa parte del volume *J. F. Reichardt und die Literatur. Komponieren, Korrespondieren, Publizieren*, a cura di W. Salmen, Olms, Hildesheim 2003, p. 250 (trad. it.: La sacralità delle musiche da chiesa, la serenità e il motteggio delle melodie popolari sono i due cardini attorno ai quali ruota la vera musica).

[18] J. F. Reichardt (a cura di), «Musikalisches Kunstmagazin», vol. 1, p. 163 (trad. it.: elevata semplicità nel canto; pura armonia, nobilmente scelta; movimento maestoso).

[19] J. G. Herder, *Briefe zur Beförderung der Humanität*, in *Werke*, cit., vol. 7, p. 454 (trad. it.: Col tempo la musica assunse, attraverso gli inni cristiani, uno stile e una maniera del tutto diversi [...]. Presso i Greci era la poesia a dominare, e la musica la servitrice. Ora la musica era dominante, e la malaticcia poesia metrica le faceva da serva).

[20] *Ibid.* (trad. it.: La musica che ora dominava [...] doveva necessariamente, prima o poi, costruirsi un edificio armonico).

[21] J. G. Herder, *Briefe, das Studium der Theologie betreffend*, n. 46, in *Werke*, cit., vol. 9/1, pp. 550-1 (trad. it.: il trombone polifonico della lode di Dio).

[22] J. G. Herder, *Cäcilia*, in *Zerstreute Blätter*, cit., vol. 5, p. 313 (trad. it.: Così si dimostra dunque che la musica liturgica non può in alcun modo essere drammatica, e qualora volesse esserlo, essa mancherebbe completamente il suo scopo).

[23] Ivi, p. 315 (trad. it.: Sono voci pure, invisibili, parlano direttamente al nostro spirito e al nostro cuore [...]. La santa voce parla dal cielo; è la voce di Dio e non degli uomini; guai a chi, per renderla visibile, la coprisse con una veste teatrale!).

[24] A un chiarimento del concetto di *absolute Musik* è dedicato l'ultimo paragrafo di questa seconda parte.

[25] J. G. Herder, *Die Tonkunst*, in J. F. Reichardt (a cura di), «Musikalisches Kunstmagazin», vol. 2, cap. 5, pp. 1-4 (trad. it.: Svegliati in me, sommesso suono divino, / che divenne la mia anima).

[26] *Ibid.* (trad. it.: In suo aiuto accorri allora, sacro fiume / di suoni oltremondani / scorri intorno a lui, e trasportalo dolcemente dall'altra parte).

[27] A. Kertz-Welzel, *Die Transzendenz der Gefühle*, cit., p. 87 (trad. it.: La musica è la memoria vivente dell'origine divina dell'anima e del mondo, la messaggera di un'altra sfera e di un'altra realtà).

[28] J. G. Herder, *Cäcilia*, cit., pp. 305-6 (trad. it.: [...] La musica risuonava in un fiume pieno e puro, finché non si è divisa in mille graziosi torrenti [...] perché essa è sensuale e spirituale, tra le sue rive dovrebbe scorrere dolcemente o con maggiore intensità il fiume dell'entusiasmo e della devozione).

[29] Cfr. il commento di S. Vietta al titolo *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, in W. H. Wackenroder, *Sämtliche Werke und Briefe*, cit., p. 288: «Das Herz wird wie ein Gefäß betrachtet, das ein Übermaß nicht fassen kann und überfließt» (trad. it.: il cuore viene visto come un recipiente che, non potendo contenere una misura eccessiva di liquido, trabocca). Si veda anche lo studio di G. Sauder, *Empfindsamkeit und Frühromantik*, in S. Vietta (a cura di), *Die literarische Frühromantik*, Vandenhoek & Ruprecht, Gottinga 1983, pp. 85-111.

[30] La fonte principale di notizie su Reichardt è la monografia di W. Salmen, *Johann Friedrich Reichardt*, Atlantis, Friburgo i. B. 1963. Del testo è uscita nel 2002 un'edizione aggiornata e ampliata.

[31] J. F. Reichardt, *Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend*, vol. 1, Francoforte sul Meno 1774, p. 121 (trad. it.: che essi non avevano né il canto né l'armonia così come li conosciamo oggi, e che la declamazione era la loro unica forma musicale).

[32] *Ibid.* (trad. it.: canto funebre privo di movimento).

[33] Johann Nikolaus Forkel (1749-1818), primo biografo di Bach e autore di un'importante opera, la *Allgemeine Geschichte der Musik*, conosciuta anche da Heinse e Wakkenroder.

[34] Sull'argomento si veda ad esempio il breve contributo di W. Keil, *Die Entdeckung Palestrinas in der Romantik*, in S. Vietta (a cura di), *Romantik und Renaissance. Die Rezeption der italienischen Renaissance in der deutschen Romantik*, Metzler, Stoccarda/Weimar 1994, pp. 241-252.

[35] Si tratta di commenti apparsi sulla «Berlinische Musikalische Zeitung» del 1806 (pp. 119, 159, 202).

[36] W. Salmen, *J. F. Reichardt*, cit., p. 173.

[37] S. Vietta, *Musikästhetische und literarische Einflüße*, in W. H. Wackenroder, *Sämtliche Werke*, cit., p. 375 (trad. it.: non in modo scientifico-sistematico come Kirnberger e Forkel, ma scritti in uno stile sentimentale-entusiastico, allo stesso tempo specialistico, che tenta di spiegare in poche pagine l'essenziale dei temi trattati).

[38] J. F. Reichardt, «Musikalisches Kunstmagazin», cap. 1, Berlino 1782, p. 2 (trad. it.: niente più di Te, o nobile arte, ci apre magicamente un nuovo, più bel mondo attorno a noi, niente eleva di più la nostra anima verso la fonte originaria di ogni bellezza, niente ci purifica, ci nobilita di più verso le future, magnifiche visioni della più alta bellezza!). L'idea dell'arte – soprattutto della musica – come evasione dall'infelicità della vita trova una diretta conferma, secondo l'autore, nel caso di Rousseau, che intitolò le sue composizioni *Les consolations des misères de ma vie*.

[39] Ivi, p. 1 (trad. it.: Con fervore egli poi l'abbraccerà (l'arte), la porterà nel suo cuore come una cosa sacra, le dedicherà una vita pura, innocente, nobile [...] essere il suo diletto, il suo sacerdote sarà da lui considerato il massimo premio su questa terra).

[40] Ivi, p. 7 (trad. it.: Origine e scopo dell'arte sono sacri; in modo sacro essa sia praticata. Solo là dove si arriva ad elevare l'uomo al di sopra della parte peggiore di sé, della sua epoca, di questa terra, solo là venga applicata l'arte).

[41] Ivi, p. 6 (trad. it.: misera cantilena e confusione infantile, ingegnosamente arzigogolata).

[42] Ivi, p. 2 (trad. it.: Senza cantanti, senza orchestra, e senza il borsello di un uomo o di un pubblico, da cui essi vengono pagati, il musicista non può fare niente).

[43] Ivi, p. 7 (trad. it.: Se egli vive in un'epoca e tra uomini, per i quali niente è sacro, allora non vorrà essere per loro, così come sono, un artista. Egli lavorerà per il suo cuore e per i pochi che nel suo cuore porta, e così certamente, sia pure non visto e sconosciuto, prima o poi opererà per l'elevazione dell'umanità).

[44] W. H. Wackenroder, *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger*, in *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, Reclam, Stoccarda 2005, p. 112 (trad. it. di B. Tecchi, *La memorabile vita del musicista Joseph Berglinger*, in *Fantasie sulla musica*, a cura di E. Fubini, Discanto, Fiesole 1981, p. 17: «Vorrei lasciare tutte queste raffinatezze e ritirarmi presso un semplice pastore, sulle montagne svizzere, e con lui suonare le sue canzoni alpine, che lo riempiono di nostalgia»).

[45] J. F. Reichardt, «Musikalisches Kunstmagazin», vol. 1, cit., p. 3 (trad. it.: La felicità e lo scopo più alto di ogni società: non c'è niente di più veloce, sicuro, generale per raggiungerlo che il canto).

[46] *Ibid.* (trad. it.: che non si possa più pensare [...] la melodia senza le parole, le parole senza la melodia).

[47] Questo paragrafo non ha la pretesa di essere esaustivo. Per un'analisi più approfondita del romanzo si rimanda al *Nachwort* di Günter Hartung incluso nell'edizione pubblicata a Lipsia nel 1967 e alla già citata monografia di Walter Salmen. Si vedano anche lo studio di G. Peters, *Ein musikalischer "Emile" in nuce? Literarische Selbstdarstellung und kunstpädagogischer Zweck in Reichardts Roman Leben des berühmten Tonkünstlers Heinrich Wilhelm Gulden*, nel volume *Der zerrissene Engel. Genieästhetik und literarische Selbstdarstellung im achtzehnten Jahrhundert*, Metzler, Stoccarda 1982, pp. 9-52, e il contributo di A. Anglet, *Leben des berühmten Tonkünstlers Heinrich Wilhelm Gulden. Reichardts Roman eines musikalischen Wundertieres*, in *J. F. Reichardt und die Literatur*, cit., pp. 11-35.

[48] J. F. Reichardt, *Leben des berühmten Tonkünstlers Heinrich Wilhelm Gulden*, Insel, Lipsia 1967, p. 71 (trad. it.: Canterà come un gallo, miagolerà come un gatto, raglierà come un giovane asino, squittirà come un topo, e tutto questo sul violino. Chi è cieco non si accorgerà che si tratta di un violino).

[49] Cfr. G. di Stefano, *La vita come musica*, cit., p. 60.

[50] A. Anglet, *Leben des berühmten Tonkünstlers Heinrich Wilhelm Gulden*, cit., p. 32 (trad. it.: pezzi virtuosistici privi di valore estetico e semplici musiche d'intrattenimento).

[51] Ivi, p. 14 (trad. it.: Tensione irrisolta tra un genere arcaizzante e le attualissime discussioni sull'educazione umana e sulla posizione del musicista nella società, discussioni che a partire da Rousseau avevano una cifra estetica ben diversa).

[52] G. Peters, *Ein musikalischer "Emile" in nuce?*, cit., p. 14 (trad. it.: terra di nessuno tra la pragmatica satira d'arte e il romanzo d'artista romantico).

[53] D'ora in poi per indicare i due titoli saranno usate, rispettivamente, le abbreviazioni *HE* e *PK*.

[54] R. Alewyn, *Wackenroders Anteil*, «The Germanic Review», 19, 1944, pp. 48-58.

[55] Ivi, p. 58, nota (trad. it.: Inserire nell'immagine dominante del mite, dolce giovane Wackenroder alcuni tratti più duri).

[56] W. Kohlschmidt, *Der junge Tieck und Wackenroder*, in H. Steffen (a cura di), *Die Deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive*, Vandenhoeck & Ruprecht, Gottinga 1967, pp. 30-44.

[57] Tra le espressioni più frequenti vi sono frasi come «Dein Brief hat mir unaussprechliches Vergnügen gemacht; ja, er hat mich wirkl. bis zu Thränen gerührt» (La tua lettera mi ha procurato un indicibile piacere, anzi mi ha davvero commosso fino alle lacrime) oppure vere e proprie 'dichiarazioni d'amore' del tipo «Tieck, ich bin entzückt, daß du mich so liebst!» (Tieck, sono estasiato che tu mi ami così!) fino a «ich drücke den feurigsten Kuß auf Deine Lippen!» (stampo il bacio più focoso sulle tue labbra!). Sembra improbabile, per quanto non impossibile, un'interpretazione che veda in queste parole la manifestazione di tendenze omosessuali, specialmente da parte di Wackenroder.

[58] W. H. Wackenroder, *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger*, in *HE*, cit., p. 102 (trad. it., p. 9: «ancelle di piaceri sfrenati e delle passioni e adulatrici del mondo ricco»).

[59] Sul rapporto tra Moritz e Wackenroder si possono consultare gli studi di H. J. Schrimpf, *W. H. Wackenroder und K. P. Moritz. Ein Beitrag zur frühromantischen Selbstkritik*, «Zeitschrift für deutsche Philologie», 83, 1964, pp. 385 e sgg. e di S. Vietta, *Wackenroder und Moritz*, «Athenäum», Jahrbuch für Romantik, 6, 1996, pp. 91-107. Dell'influenza di Moritz sull'intero movimento romantico si sono occupati tra gli altri Edwin Zeydel nell'articolo *The relation of K. P. Moritz's Anton Reiser to Romanticism*, «The Germanic Review», 3, 1928, pp. 295-327, e Ulrich Hubert con il volume *K. P. Moritz und die Anfänge der Romantik. Tieck – Wackenroder – Jean Paul – Friedrich und A. W. Schlegel*, Athenäum Verlag, Francoforte sul Meno 1971.

[60] Nel 1783 Fasch riceve da Reichardt, di ritorno dall'Italia, una messa di Orazio Benevoli che lo spinge a cimentarsi a sua volta con questo tipo di composizioni. Il suo allievo Zelter, amico di Wackenroder, commenta il lavoro di Fasch a una messa a sedici voci a cappella, sottolineando l'ambizione del vecchio maestro, che sente ormai prossima la fine, di essere ricordato in un lontano futuro come colui che ha fatto rinascere il grande stile polifonico in Germania. Anche la fondazione, nel 1791, della Singakademie di Berlino, è indice della volontà di Fasch di creare un'istituzione dove la musica potesse essere coltivata in osservanza del suo legame con il rito religioso, legame che si era andato via via sempre più allentando.

[61] W. H. Wackenroder, *Reise nach Bamberg*, in *Dichtungen – Schriften – Briefe,* Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1984, p. 72 (trad. it.: L'intera assemblea s'inchinò e si fece il segno della croce, e risuonarono squillanti trombe, e si persero in lunghi suoni di corni. Anch'io mi misi in ginocchio, poiché altrimenti mi sarei certo attirato il malvolere della gente; inoltre mi sarebbe costato rimanere così isolato mentre un intero mondo attorno a me si abbassava, e tutto mi disponeva alla massima devozione; sarebbe stato come se io non fossi appartenuto al genere umano).

[62] W. H. Wackenroder, *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger*, in *HE*, cit., p. 99 (trad. it., p. 7: «Visitava specialmente le chiese e stava a sentire gli oratori sacri, le cantilene, i cori, tutto ciò che echeggiava profondamente con suoni di trombe sotto le alte volte, dove spesso, in profonda adorazione, stava umile in ginocchio»).

[63] Ivi, p. 101 (trad. it., p. 8: «Quando Joseph assisteva a un grande concerto, si metteva a sedere in un cantuccio, senza dar uno sguardo alla splendida folla del pubblico, e lì stava ad ascoltare con la stessa adorazione con cui sarebbe stato in chiesa – così silenzioso era e immobile. E con gli occhi che guardavano a terra»).

[64] W. H. Wackenroder, *Einige Worte über Allgemeinheit, Toleranz und Menschenliebe in der Kunst*, in ivi, p. 44 (trad. it.: Egli riconosce in ogni opera d'arte, in ogni zona della Terra, la traccia della scintilla divina [...]. A Lui il tempio gotico è tanto gradito quanto quello dei greci; e la rozza musica di guerra dei selvaggi è per Lui un suono così piacevole come quello dei ricchi cori e dei canti liturgici).

[65] W. H. Wackenroder, *Von den verschiedenen Gattungen in jeder Kunst und insbesondere von verschiedenen Arten der Kirchenmusik*, in *PK*, cit., p. 73 (trad. it.

di B. Tecchi, *Dei diversi generi in ogni arte e specialmente delle diverse maniere di musica sacra*, in *Fantasie sulla musica*, cit., p. 38: «Si fa avanti con suoni forti, lenti, orgogliosi […] oppure si snoda anche più focosa e magnifica tra le voci di un grande coro, come un maestoso tuono fra le montagne»).

[66] *Ibid.* (trad. it., p. 38: «Nella libera ebbrezza della loro estasi credono d'aver afferrato fin nel più profondo l'essenza e la magnificenza di Dio»).

[67] L. Tieck, *Symphonien*, in *PK*, cit., p. 107 (trad. it.: Perché la musica è certamente l'ultimo mistero della fede, la mistica, la religione completamente rivelata).

[68] W. H. Wackenroder, *Ein wunderbares morgenländisches Märchen eines nackten Heiligen*, in *PK*, cit., p. 61 (trad. it. di B. Tecchi, *La meravigliosa fiaba orientale di un santo ignudo*, in *Fantasie sulla musica*, cit., p. 27: «Allora sentiva una forte nostalgia di cose belle e sconosciute»).

[69] Ivi, p. 63 (trad. it., p. 28: «lo sconosciuto desiderio fu quietato, l'incanto disciolto, il genio, che si era smarrito, fu liberato dal suo involucro terrestre»).

[70] Per una rassegna delle varie letture di questo simbolo si rimanda al citato studio di E. Hertrich su *Joseph Berglinger* (pp. 164 e sgg.). Cfr. anche l'analisi di L. Zagari, *Mitologia del segno vivente*, Il Mulino, Bologna 1985.

[71] Cit. in E. Hertrich, *Joseph Berglinger*, cit., p. 177 (trad. it.: poiché il mondo è una macchina, esso mostra per questo somiglianze con un orologio).

[72] G. di Stefano, *La vita come musica*, cit., p. 23.

[73] W. H. Wackenroder, *Ein wunderbares morgenländisches Märchen*, in *PK*, cit., p. 63 (trad. it., p. 29: «in un movimento di danza; con gioia celeste lo spirito danzava qua e là; sempre più in alto egli salì con piedi danzanti nel cielo»).

[74] W. H. Wackenroder, *Das merkwürdige musikalische Leben*, in *HE*, cit., p. 100 (trad. it., p. 7: «il re David davanti all'Arca santa […] danzare e innalzare lodi al Signore»).

[75] Ivi, p. 101 (trad. it., p. 9: «un coro vivace di giovanetti e di fanciulle danzare su un prato ridente»).

[76] W. H. Wackenroder, *Fragment aus einem Briefe Joseph Berglingers*, in *PK*, cit., p. 75 (trad. it.: Davvero, tutte le volte che ascolto musica per danza, mi viene in mente che questo genere guida la lingua più significativa e determinata, e che esso dev'essere stato necessariamente la musica più vera, più antica e originale).

[77] Cfr. A. Kertz-Welzel, *Die Transzendenz der Gefühle*, cit., p. 156.

[78] W. H. Wackenroder, *Die Wunder der Tonkunst*, in *PK*, cit., p. 65 (trad. it. di B. Tecchi, *I miracoli della musica*, in *Fantasie sulla musica*, p. 31: «nel paese della musica […] dove tutti i nostri dubbi e i nostri dolori si perdono in un mare sonante»).

[79] Ivi, p. 64 (trad. it., p. 30: «una commovente breve gioia, che s'alza e s'inabissa»).

[80] Questa visione così cupa ha indotto la critica a scorgere tendenze nichilistiche nei saggi di Berglinger. Un simile atteggiamento proviene dal Werther e anticipa il nichilismo ancora più radicale, direi programmatico che domina le *Nachtwachen* di Bonaventura (Cfr. E. Hertrich, *Joseph Berglinger*, cit., pp. 215-18).

[81] W. H. Wackenroder, *Ein Brief Joseph Berglingers*, in *PK*, cit., p. 91 (trad. it.: E così la mia anima assomiglierà per tutta la vita alla vibrante arpa eolia, nelle cui corde soffia un lontano, sconosciuto alito e che viene scossa a piacimento da zefiri cangianti).

[82] W. H. Wackenroder, *Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik*, in *PK*, p. 82 (trad. it. di B. Tecchi, *La particolare e profonda essenza della musica e gli insegnamenti della musica strumentale di oggi*, in *Fantasie sulla musica*, cit., p. 47: «Forse che essi si sforzano di misurare la lingua più ricca secondo la più povera? E di disciogliere in parole, ciò che le parole disprezza? O non hanno mai provato sentimenti senza le parole?»).

[83] Ivi, p. 81 (trad. it., p. 46: «Un abisso eternamente nemico è scavato tra il cuore che sente e le ricerche di chi indaga con la ragione, e il primo ha una sua propria e nascosta essenza divina, che non può essere dischiusa e risolta dalla ragione»).

[84] Mentre i legami di Wackenroder con il neoplatonismo mi sembrano più che plausibili e sono già stati messi in evidenza dalla critica (cfr. ad es. lo studio di D. Kemper, *Sprache der Dichtung: W. H. Wackenroder im Kontext der Spätaufklärung*, Metzler, Stoccarda 1993), gli accenni alla dottrina della reincarnazione valgono, ovviamente, solo come possibili ipotesi interpretative. Non è assolutamente mia intenzione fare dell'autore un seguace delle filosofie orientali, peraltro troppo complesse e articolate per essere chiamate in causa in modo così sbrigativo.

[85] W. H. Wackenroder, *Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst*, in *PK*, cit., p. 83 (trad. it., p. 47: «Nello specchio dei suoni il cuore umano conosce se stesso; sono essi, i suoni, per mezzo dei quali impariamo a sentire il sentimento»).

[86] A. Kertz-Welzel, *Die Transzendenz der Gefühle*, cit., p. 147 (trad. it.: Per Wackenroder i sentimenti nella musica devono essere trasformati, ridotti alla loro più intima essenza, per poter salire al cielo. Solo attraverso questa dis-individualizzazione essi possono essere conservati nell'arte e raggiungere l'infinità estetica).

[87] A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, in *Sämtliche Werke*, Brockhaus, Wiesbaden 1950, vol. 3, p. 309 (trad. it. di N. Palanga, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, prefaz. di G. Riconda, Mursia, Milano 1969, pp. 299-300: «la gioia, l'afflizione, il dolore, il terrore, il giubilo, l'allegria, la calma di spirito, tali quali sono in sé, nella loro universalità *in abstracto*; ce ne dà l'essenza priva di ogni accessorio, e per conseguenza, non ce ne indica neppure i motivi»).

[88] W. H. Wackenroder, *Die Wunder der Tonkunst*, in *PK*, cit., p. 67 (trad. it., p. 33: «Poiché essa rappresenta i sentimenti umani in una maniera sovrannaturale, ci mostra incorporeamente, al di sopra del nostro capo, rivestiti in nuvole d'oro di leggiadre armonie, tutti i movimenti del nostro animo»).

[89] *Ibid.*: (trad. it., p. 32: «Questi sentimenti, che salgono su dal nostro cuore, ci sembrano alle volte così sublimi e grandi che noi li rinchiudiamo come reliquie in preziosi cibori e ci inginocchiamo lieti dinanzi ad essi, e nell'ebbrezza non sappiamo più se adoriamo il nostro stesso cuore o il Creatore, dal quale ogni cosa grande e sublime proviene»).

[90] K. H. Hilzinger, *Die Leiden der Kapellmeister*, «Euphorion», 78, 1984, pp. 95-110, qui p. 103 (trad. it.: il culto dell'arte espresso nel testo è di tipo estetico, non religioso; esso non si accompagna alla religione, al contrario la sostituisce [...]. La sacralizzazione dell'arte implica la secolarizzazione della religione).

[91] G. Fricke, *Wackenroders Religion der Kunst*, in *Studien und Interpretationen*, H. Menck Verlag, Francoforte sul Meno 1956, pp. 186-213, qui p. 207 (trad. it.: Ma l'arte non è più il luogo nel quale le forze della trascendenza, la realtà del mondo divino si rivelano e fluiscono nel solenne. Essa è una Fata Morgana sopra il deserto della vita, una festa incantata che il cuore concede a se stesso, un fuggevole, inebriante autogodimento del sentimento puro).

[92] È il caso ad esempio dell'esperienza raccontata da Tieck nel brano *Symphonien* delle *PK*, in cui egli descrive le forti impressioni provocate dalla visione del *Macbeth* con una sinfonia introduttiva composta da Reichardt. L'autore riferisce che, dopo aver ascoltato l'ouverture, la rappresentazione gli era parsa estremamente fiacca, come svuotata del suo contenuto, poiché la musica gli aveva già mostrato, con grande forza evocativa, personaggi e luoghi del dramma.

[93] W. H. Wackenroder, *Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst*, in *PK*, cit., p. 85 (trad. it., p. 49: «Non è descritto un unico sentimento, ma [...] sbocca tempestosamente tutto un mondo, tutto il dramma delle passioni umane»).

[94] Alla costruzione 'musicale' di un brano tratto dal saggio *Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst* è dedicato il contributo di W. Keil, *Wilhelm Heinrich Wackenroder und die Sonatenform*, «Athenäum», 6, 1996, pp. 137-152. Del medesimo testo, ma

in riferimento soprattutto al tentativo di Wackenroder di rappresentare verbalmente le proprie reazioni soggettive all'ascolto musicale, si occupa invece S. P. Scher nel volume *Verbal Music in German Literature* (*Yale Germanic Studies*, 2) Yale University Press, New Heaven 1968, pp. 13-35.

[95] P. Mioli, *La musica nella storia*, cit., p. 313.

[96] *Ibid.*

[97] L. Tieck, *Symphonien*, in *PK*, cit., p. 110 (trad. it.: Nella musica strumentale invece l'arte è indipendente e libera, essa scrive per sé le proprie leggi, fantastica giocando senza scopo, eppure esaudisce e raggiunge il più alto).

[98] C. Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Bärenreiter, Kassel 1994, p. 68 (trad. it.: metafisica della musica strumentale).

[99] Novalis, *Frammento n. 1327*, in E. Wasmuth (a cura di), *Fragmente*, I, Schneider, Heidelberg 1976, p. 354 (trad. it.: La musica per danza e le canzoni non sono in effetti la vera musica. Solo degenerazioni. Sonate, sinfonie, fughe, variazioni, questa è la vera musica).

[100] C. Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, cit., p. 13 (trad. it.: che essa esprime l'essenza della musica in modo puro e sereno, senza concetto né oggetto né scopo).

[101] L'opera in cui Nägeli espone le sue teorie s'intitola *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten*, Cotta, Stoccarda 1826.

[102] E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, a cura di Dietmar Strauß, Schott, Magonza 1990, vol. 1, p. 74 (trad. it.: nei suoni e nel loro collegamento).

CAPITOLO 3

MUSICA E MUSICISTI ALLE SOGLIE DEL ROMANTICISMO

1. Hildegard von Hohenthal*: genesi, trama e ricezione del romanzo*

A distanza di venticinque anni dai *Musikalische Dialogen*, Wilhelm Heinse torna ad affrontare la tematica musicale in un'opera narrativa. In tutto questo periodo lo scrittore aveva rivolto la sua attenzione prevalentemente alle arti figurative, alle quali si era accostato soprattutto grazie all'impulso ricevuto da Justus Friedrich Riedel, conosciuto durante gli studi di giurisprudenza all'università di Jena. All'influsso di Riedel, seguace a sua volta dei sensualisti inglesi e di Baumgarten, si uniscono, a formare l'eclettica *Kunstanschauung* (concezione dell'arte) heinsiana, spunti provenienti dalle riflessioni estetiche di Dubos, Lessing, Herder, Winckelmann e Mengs. Heinse accoglie insomma nella sua visione estetica le maggiori tendenze del XVIII secolo, oscillando spesso tra posizioni decisamente contrastanti, ma attenendosi in ogni caso, come riferimento irrinunciabile, ad un approccio di tipo spiccatamente naturalistico-sensualistico che vede lo scopo dell'arte nel puro godimento. Nel proclamare la supremazia dei Greci, l'autore sostituisce, o quantomeno affianca alle tesi winckelmanniane le teorie avanzate da Dubos, che spiegano tale primato con ragioni climatiche e storico-sociali. L'idealizzazione della classicità convive con un concetto relativistico di bellezza, secondo cui essa varia in base al luogo, all'epoca e al grado di sviluppo di un popolo, e il cui valore effettivo non è soltanto intrinseco, ma viene determinato anche dal giudizio soggettivo di chi la contempla. Per Heinse non esiste un canone estetico astratto e universale, dato che la bellezza si estrinseca in forme singole, caratteristiche: «Jede Form ist individuell, und es gibt keine abstrakte; eine bloße ideale Menschengestalt läßt sich weder von Mann noch Weib und Kind und Greis denken»[1]. Si tratta di un'individualità di sapore anarchico, ribelle, espressione di quello spirito stürmeriano da cui Heinse, in quegli anni, è fortemente contagiato.

L'osservazione delle grandi opere d'arte rappresenta per Heinse una fonte inesauribile dalla quale scaturisce una miriade di annotazioni, che costituiscono la parte più sostanziosa del suo lascito. Senza nulla togliere alle pur mirabili pagine dedicate alla scultura, è dal confronto con la pittura che Heinse ottiene forse il suo miglior risultato letterario, grazie al quale egli si assicura un posto di primo piano nella storia della critica d'arte. Mi

Marco Di Manno, *Tra sensi e spirito. La concezione della musica e la rappresentazione del musicista nella letteratura tedesca alle soglie del Romanticismo*, ISBN 978-88-8453-712-6 (online), 2009 Firenze University Press.

riferisco ai *Düsseldorfer Gemäldebriefe*, pubblicati nella rivista di Wieland «Teutscher Merkur» tra il 1776 e il 1777, che contengono descrizioni in forma epistolare dei principali quadri raccolti nella famosa galleria. Fino ad allora Heinse, per quanto riguarda la valutazione dei grandi nomi del passato, era rimasto nel solco nella tradizione, scegliendo di celebrare al di sopra di tutti la triade formata da Raffaello, Tiziano e Correggio, il primo considerato maestro assoluto del disegno, gli altri due insuperati nell'uso del colore. Con i *Gemäldebriefe* si compie invece una delle più felici intuizioni dell'autore, vale a dire la riscoperta di Rubens, genio creatore e non imitatore, vero uomo universale in senso rinascimentale, capace però di mantenere un equilibrio interiore che, a differenza di tanti altri artisti ribelli, lo fa vivere in armonia con la propria epoca. Ma al di là dei giudizi formulati nei confronti dei singoli pittori, i pregi dell'opera di Heinse risiedono nei caratteri stilistici, nel modo in cui i dipinti vengono 'mostrati' al lettore. Il momento della *Ekphrasis*[2] è contraddistinto da un realismo vivido e dinamico, a cui si associa il ritmo trascinante dell'esposizione, che predilige la costruzione ellittica, senza per questo trascurare la fedeltà al dettaglio. Si può dire che nelle *Bildbeschreibungen* (descrizioni di quadri) Heinse supera quella superficialità che costituisce il principale limite della sua prosa, e raggiunge una finezza psicologica, una profondità nella caratterizzazione dei personaggi spesso difficile da trovare nei romanzi. L'effetto finale delle descrizioni heinsiane mira a produrre un intenso coinvolgimento emotivo attraverso la stimolazione di tutte le facoltà sensoriali. Si crea così una partecipazione attiva dell'osservatore, il cui anelito verso il godimento lo porta quasi a congiungersi fisicamente con l'opera d'arte. Le perfette forme dei corpi maschili e femminili, di cui sono descritte con dovizia di particolari le parti anatomiche più sensibili (glutei, genitali, cosce, seno), generano una forte attrazione erotica, un ardente desiderio sessuale che, naturalmente, è destinato a rimanere inappagato e a provocare una frustrazione che l'autore non esita a paragonare ai supplizi mitologici: «Hermaphrodit; das höchste Bild der Wollust. Man wird dabey zum Tantalus, und ärgert sich, daß die göttlich schönen Formen von Stein sind»[3]. Heinse è però convinto che statue e dipinti, per così dire, 'invecchino', perdendo col tempo gran parte del loro potenziale erotico. Fissare sulla carta l'attimo della visione reale serve dunque a conservare, almeno in parte, la forza di quell'esperienza estatica e a garantire, seppur sfumata dal ricordo, la partecipazione al godimento sensuale.

La dedizione alle arti plastiche e alla pittura non esclude in alcun modo l'interesse per la musica. I punti cardine della concezione artistica heinsiana – naturalezza espressiva, ricerca del godimento, verosimiglianza della rappresentazione al fine di creare l'illusione nello spettatore, importanza della componente erotica – valgono anche per il fenomeno musicale, del resto costantemente associato, come dimostrano i frequenti paragoni 'interdisciplinari' tra opere e statue o dipinti, alle altre forme artistiche[4]. Conviene ripetere ancora una volta i modelli di riferimento a cui guarda Heinse per formare la propria visione della musica, che rimangono

sostanzialmente gli stessi della gioventù: Rousseau, del quale egli studia scrupolosamente il *Dictionnaire de musique*, e Herder, da cui riprende soprattutto l'impostazione scientifica del quarto *Kritisches Wäldchen*, volta ad illustrare le caratteristiche fisiche del suono e le modalità di ricezione da parte dell'apparato uditivo. Nell'ultimo decennio della sua vita, Heinse approfondisce proprio questi aspetti grazie all'amicizia con il celebre anatomista Samuel Thomas Sömmerring (1755-1830), autore dell'importante opera in sei volumi *Vom Baue des menschlichen Körpers* (1791-96), dal quale ricava preziose informazioni sulla struttura dell'orecchio e degli organi fonologici. Lo sforzo operato dallo Heinse maturo mira ad una comprensione globale del linguaggio musicale, in cui la parte scientifica va ad integrarsi con il sentimento, la parola con il suono, la voce con gli strumenti, e dove nessun aspetto che contribuisce all'espressione viene tralasciato. L'ambizione titanica di illustrare il fenomeno 'musica' nella sua totalità sta alla base della *Hildegard von Hohenthal*, il romanzo il cui titolo è stato nominato ripetutamente nel corso del presente lavoro e del quale è giunto il momento di parlare diffusamente.

Nel paragrafo dedicato ai *Musikalische Dialogen* avevo già fatto riferimento all'esperienza di Heinse ad Halberstadt nella casa del barone von Maßow, presso il quale svolge il ruolo di istitutore e insegnante di musica dal 1772 al 1774. Agli anni di Düsseldorf risale poi un intenso lavoro, svolto insieme all'amico Jacobi, che vede l'autore impegnato nell'analisi di una notevole quantità di partiture, soprattutto opere e brani tratti dal repertorio liturgico italiano. Tale attività si inquadra nei preparativi per il sospirato viaggio in Italia, compiuto tra il 1780 e il 1783, durante il quale Heinse ha l'occasione di assistere a numerose rappresentazioni, sia già note che nuove, e di ascoltare dal vivo quei famosi cantanti i cui nomi erano conosciuti in mezza Europa. L'esperienza di Halberstadt e le impressioni italiane confluiscono nella *Hildegard von Hohenthal*, il terzo romanzo di Wilhelm Heinse, uscito in forma anonima, in tre parti, tra il 1795 e il 1796 a Berlino. Per la stesura l'autore, che all'epoca rivestiva la carica di bibliotecario presso l'arcivescovo di Magonza, aveva sfruttato un momento di vena particolarmente fervida, completando l'opera nell'arco di soli sette mesi, da giugno a dicembre dell'anno precedente, e lavorando tra l'altro in condizioni ambientali particolarmente difficili. La città si trovava infatti sotto l'assedio dei francesi, e Heinse era impegnato nello sgombero della biblioteca in vista della fuga verso Aschaffenburg, prevista per l'inizio del 1795. Del testo originale esistono almeno altre due copie illegali: in una manca la *Vorrede* (prefazione), nell'altra sono stati corretti alcuni errori nelle lunghe digressioni di teoria musicale disseminate nel corso dell'opera.

L'anno successivo alla morte di Heinse, il 1804, vide la luce una prima ristampa con un nuovo frontespizio, e nel 1838 Heinrich Laube pubblicò la prima edizione delle *Sämtliche Werke*, inserendo la *Hildegard* nel quarto volume. Nel frattempo era apparsa, in una miscellanea a cura di W. Jemand (1834), una versione ridotta, non comprendente cioè le discussioni

musicali. Nel 1903, in occasione del centenario della scomparsa dell'autore, Carl Schüddekopf e Albert Leitzmann iniziarono a realizzare una nuova edizione delle opere complete, che consta di dieci volumi e di cui il nostro romanzo occupa il quinto e il sesto. Nonostante l'indubbia importanza di tale lavoro, che ha rappresentato per tutto il secolo scorso il punto di riferimento degli studiosi di Heinse, si è sentita fino a pochissimo tempo fa la mancanza di un'edizione critica del romanzo. Questa lacuna è stata finalmente colmata nel 2002 con l'uscita di un volume, curato dal musicologo Werner Keil con la collaborazione di Bettina Petersen, che comprende anche i *Musikalische Dialogen* e offre perciò la possibilità, anche grazie al ricchissimo commento, di studiare a fondo e di confrontare tra loro i più importanti scritti musicali di Heinse.

Come già l'*Ardinghello*, anche *Hildegard von Hohenthal* consiste in gran parte di una rielaborazione, spesso di una ricompilazione parola per parola di interi stralci tratti dai quaderni di appunti dell'autore. Oltre ai *Musikhefte* N 5&9, N 6, N 4 e N 7 – in quest'ordine, risalenti agli anni 1791-93 – il cui contenuto fu riversato pressoché interamente nel romanzo, furono utilizzate anche pagine isolate da altri quaderni, come N 15, N 21 (sul *Miserere* di Leo), N 27 (su Händel, Cimarosa, Sarti, Martini, Majo) e N 31 (sulla vita musicale in Inghilterra e su Luigi Cherubini). A tutto ciò si aggiungono, a supporto dei numerosi inserti filosofici, storici, artistici, politici e pedagogici, numerosi altri fogli già adoperati in precedenza per l'*Ardinghello*. Si sa inoltre, da una lettera a Johann Daniel Sander, che Heinse aveva progettato un'appendice al romanzo in cui dovevano essere inseriti gli esempi musicali, se non di tutte, almeno delle più significative opere da lui citate, soprattutto di quelle di Gluck, Majo, Jommelli e Traetta. Prima però la preziosa biblioteca musicale, fatta di partiture e trascrizioni, avrebbe dovuto essere portata in salvo, lontano da Magonza, da dove Heinse e il suo principe stavano per scappare a causa dell'assedio delle truppe rivoluzionarie. Purtroppo tutto il materiale andò perduto durante la fuga, e l'auspicata aggiunta non fu mai pubblicata.

Prima di passare a una breve storia della ricezione del romanzo e all'analisi vera e propria, ritengo opportuno, considerato che si tratta di un'opera semisconosciuta anche alla maggioranza dei germanisti, riassumerne la trama.

Parte I: La vicenda si svolge circa un decennio prima rispetto alla data della pubblicazione. Il giovane musicista Lockmann, appena rientrato in Germania dopo un soggiorno di tre anni in Italia, presta servizio come *Kapellmeister* presso la corte di un principe di un non meglio precisato staterello che, dai riferimenti geografici presenti nel testo, si può collocare nella zona del *Rheingau*. Oltre a dirigere l'orchestra e il coro, Lockmann ha in mente di comporre un'opera su libretto di Metastasio, dal titolo *Achille in Sciro*. Una mattina, dalla finestra del suo appartamento, egli osserva con il cannocchiale un'incantevole fanciulla che fa il bagno in un laghetto poco distante, e rimane folgorato dalla visione. Il pomeriggio stesso, durante una passeggiata, egli scopre l'identità della misteriosa ninfa: si tratta

della giovane nobildonna Hildegard von Hohenthal, figlia di un defunto amico del principe e ospite nel suo palazzo insieme alla madre e al fratello. Oltre ad essere di una bellezza straordinaria, Hildegard possiede anche una divina voce di soprano, che si manifesta il giorno dopo, quando la ragazza si presenta da Lockmann durante una prova chiedendogli di essere ammessa nel coro e di poter fare lezioni con lui. Estasiato dal suo aspetto e dalle sue doti canore, il maestro accetta con slancio. Durante gli incontri quotidiani tra i due giovani si instaura ben presto un legame che va oltre l'intesa musicale, ma mentre Hildegard, sebbene tutt'altro che indifferente al fascino di Lockmann, intende mantenere il rapporto nei limiti di un'affettuosa amicizia, per lui la passione e il desiderio prendono decisamente il sopravvento. Inizia così una lunga serie di approcci, di tentativi di seduzione più o meno audaci, ai quali Hildegard oppone sempre una reazione moderata ma ferma, concedendo al focoso innamorato tutt'al più qualche casto bacio. Lockmann non è però il suo unico spasimante; la principessa incarica la madre di Hildegard di informare la figlia che un nobile, Herr Wolfseck, ne ha chiesto la mano, e che lei stessa caldeggia l'iniziativa. Ma la ragazza respinge seccamente l'improvvisa proposta di matrimonio, sentita come un attentato alla sua indipendenza. L'agitazione e lo sgomento provocano in lei una lieve malattia, che la costringe a letto per un paio di giorni e di cui Lockmann, ignaro di quanto è accaduto, si ritiene responsabile. Una volta ristabilitasi, Hildegard riprende gli incontri con Lockmann, che ormai l'ha eletta a unica Musa per l'opera alla quale sta lavorando, *Achille in Sciro*.

Parte II: La seconda parte prosegue sulla falsariga della prima, ma è ancora più densa di analisi musicali e digressioni teoriche su vari argomenti, a volte sviluppate esclusivamente dal nostro *Kapellmeister*, altre volte oggetto di conversazioni a cui partecipano più o meno tutti i personaggi, compreso il vecchio *Baumeister* Reinhold, una sorta di padre adottivo per Lockmann. Le lezioni in sala musica seguono uno schema fisso: Lockmann, seduto al fortepiano, illustra il contenuto delle varie opere, poi canta con Hildegard i passi più significativi, commentandoli dal punto di vista del testo, della resa musicale e del carattere dei personaggi. Le scene più belle vengono poi eseguite nei concerti di corte, durante i quali Hildegard, sempre più consapevole del suo talento, incanta la platea con la straordinaria purezza ed espressività del suo canto. All'immagine di perfezione assoluta della giovane contribuiscono numerose altre qualità: è colta, poliglotta, possiede una conversazione brillante, sa nuotare, ballare, giocare a carte e perfino sparare, insomma le riesce tutto senza il minimo sforzo.

Intanto entrano in scena altri pretendenti alla mano di Hildegard, il conte von Törring e il giovanissimo Herr von Wallersheim, ma quello che suscita maggiormente la gelosia di Lockmann è Karl, il figlio del principe, appena giunto da Vienna dove è rimasta la moglie in attesa del secondo figlio. Egli infatti da subito mette gli occhi addosso a Hildegard, e nel corso di una festa da ballo, approfittando di un momento in cui rimane solo con lei, tenta di possederla con la forza, ma viene sopraffatto dalla veemenza

con cui la ragazza, furibonda, si ribella. Nel frattempo anche le *avances* di Lockmann si fanno sempre più insistenti: egli è ormai totalmente stregato dalla prorompente sensualità di Hildegard e vive in funzione di lei.

Parte III: Dopo la staticità dei primi due atti, per usare una terminologia teatrale, l'azione si anima nel terzo. Lockmann ha terminato le sue fatiche: l'opera che, nei suoi piani, gli darà la fama e gli permetterà di conquistare il cuore di Hildegard, è pronta. Il compositore però, in attesa del giudizio del pubblico, vuole mantenere l'anonimato, e finge che l'autore sia un giovane maestro napoletano di nome Passionei, che gli avrebbe inviato il manoscritto alcune settimane prima. Solo Hildegard, ancora indecisa sui suoi sentimenti per Lockmann, conosce la verità. I dubbi della ragazza però si sciolgono in seguito all'ennesimo assalto da parte del giovane, che non riesce più a tenere a freno i suoi istinti e rappresenta perciò un pericolo per la sua virtù e la sua libertà. La situazione precipita quando Hildegard viene a conoscenza del piano del principe Karl, che vorrebbe condurla a Vienna nella speranza di farla cadere nella sua rete. S'impone una decisione drastica: Hildegard decide di fuggire, e si reca in Italia insieme a due amiche, Frau von Lupfen e la contessa von D. Per poter viaggiare tranquilla e sfuggire agli sguardi degli uomini, Hildegard è costretta a travestirsi da uomo, spacciandosi per il fratello della contessa. Arrivata a Parma, la ragazza entra nel Teatro Regio e, credendo che sia vuoto, non resiste alla tentazione di salire sul palco e cantare. Ma in sala è presente un impresario che, udita la voce di quello che lui pensa sia un formidabile castrato, lo vuole scritturare a tutti costi per delle rappresentazioni in programma durante il periodo di carnevale al Teatro Argentina, a Roma. Dopo l'iniziale titubanza Hildegard, convinta dalla contessa von D., decide di correre il rischio (nei teatri romani era vietato nel Settecento l'accesso alle donne) e accettare l'ingaggio. La ragazza si presenta allora a Roma con lo stesso nome utilizzato in precedenza da Lockmann, Passionei, cantando prima la sua opera, *Achille in Sciro*, e poi la *Sofonisba* di Traetta. Il successo è strepitoso, e il pubblico romano acclama per giorni il nuovo astro dei teatri. Solo un giovane lord inglese, che assiste alle rappresentazioni, dubita fin dall'inizio che si tratti veramente di un uomo, e si propone di indagare. Il metodo usato dal lord per chiarire la questione non è certo meno brusco di quello adottato dagli altri – egli salta addosso a Hildegard togliendole i vestiti – ma stavolta lei, certo turbata ma colpita dal fatto che lo sconosciuto, unico tra tutti, l'abbia da subito riconosciuta nella sua identità femminile, individua in lui l'anima gemella. Così la nuova coppia parte per Napoli dove, in seguito a un breve periodo di fidanzamento, si celebra il matrimonio. Quando Lockmann, partito in cerca di Hildegard, giunge nella città partenopea, l'irreparabile è ormai accaduto. Ma la sua disperazione è di breve durata: a consolarlo ci pensa la bellissima Eugenia, sorella di un banchiere italiano, che Hildegard aveva conosciuto durante la sua breve permanenza a Roma e che lei stessa spinge tra le braccia del musicista. Tra i due sboccia immediatamente l'amore. Il romanzo si chiude così con un lieto fine da opera mozartiana, che dispen-

sa felicità per tutti senza intaccare minimamente l'ordine sociale e senza modificare i rapporti tra aristocrazia e borghesia.

Le prime reazioni al romanzo furono piuttosto critiche, in alcuni casi decisamente negative. Se da un lato le conoscenze musicali di Heinse non venivano messe in discussione – giudicando tuttavia di scarso interesse per un lettore tedesco l'infinita rassegna di opere italiane e, in definitiva, l'impianto culturale classicistico del romanzo – dall'altro si puntava il dito contro l'esiguità dell'intreccio e la scandalosa licenziosità di molti passaggi, considerata eccessiva persino per un autore a cui, fin dai suoi primi scritti, si guardava con sospetto per la sua poco lusinghiera fama di inguaribile maniaco erotico. Su questo pregiudizio si basò anche Goethe per formulare il suo telegrafico e canzonatorio commento al romanzo, contenuto nel *Musenalmanach auf das Jahr 1797*: «Gerne hörte man dir zu, wenn du mit Worten Musik machst, / Mischtest du nicht sogleich hundische Liebe darein» (*Xenie 504*)[5]. In realtà la «hundische Liebe» (amore canino) cui fa cenno il distico è un'espressione usata da Hildegard in un dialogo con Lockmann per rimproverarlo della sua sfrontatezza e tenerne a bada i bollenti spiriti. La protagonista rifugge da questo tipo di rapporto animalesco, dalla pura fisicità, che a suo dire «hat wie eine Pest die Welt angesteckt, hemmt die schönsten Thaten, und erdrückt den Adlerflug himmlischer Geister»[6]. Ora, sia che si pensi che le parole di Hildegard rispecchino effettivamente la concezione dello Heinse maturo e dunque il valore negativo che lo scrittore intendeva assegnare al concetto di 'amore canino', sia che vi si veda piuttosto un mascheramento ironico, una presa di posizione fintamente moderata, il giudizio goethiano appare quantomai sbrigativo e superficiale. Un'ipotesi probabile è che Goethe non avesse letto il romanzo e che lo conoscesse solo indirettamente attraverso la sprezzante recensione dell'amico Reichardt, da cui poi avrebbe preso lo spunto per il distico sopra citato. La critica di Reichardt, apparsa come al solito anonima nella rivista «Deutschland» del 1796, si propone di mettere in guardia il lettore, suscitando in lui «Abscheu und Verachtung» (repulsione e disprezzo) contro un'opera immorale, piena di scene lussuriose e indecenti che infangano la vera arte: «Seit der Erscheinung des *Ardinghello* ist dem Recensenten kein Buch vorgekommen, [...] welches dem guten Geschmack nachtheiliger werden könnte»[7]. Nel primo dei due articoli dedicati al romanzo, Reichardt tenta di 'distruggere' il testo da ogni punto di vista (trama, stile, linguaggio), mentre il secondo, sul quale tornerò più avanti, è incentrato sulla contro-analisi del *Miserere* di Allegri. Riassumendo la storia, Reichardt mette in ridicolo soprattutto Lockmann, del quale vengono prese di mira con pungente ironia la passione per la buona tavola e il vino, la tendenza logorroica e l'incapacità di dominare i propri istinti sessuali. In generale la recensione è assai godibile, a tratti spassosa, come quando l'autore commenta sarcasticamente la dettagliata descrizione della prima giornata del musicista, oppure quando fa notare che i due personaggi principali si assomigliano talmente da sembrare dipinti con una sola pennellata. A parte il tono divertente, la critica di Reichardt, la cui

parola chiave è *abgeschmackt* (di cattivo gusto), sembra tuttavia esagerata e comunque condizionata da un pregiudizio. Influenzato negativamente dalla lettura dell'*Ardinghello*, Reichardt ne rivede l'oscena licenziosità nella *Hildegard von Hohenthal*, ma in realtà le scene erotiche, certamente piccanti, non sono così scandalose da giustificare la dura condanna morale dell'autore, neanche per i canoni del XVIII secolo, e in ogni caso la sfrenata istintualità di Lockmann è tenuta a bada dalla virtuosa condotta morale di Hildegard. Il rapporto con l'erotismo si presenta dunque assai più complicato che nella fase pienamente stürmeriana di Heinse, e in questo senso appare del tutto condivisibile l'osservazione di G. Theile, il quale afferma: «Im *Hildegard*-Roman werden diese Zustände nicht mehr hemmungslos offenbart und ausgelebt, sondern sie werden durch die Handlungsweise der Titelheldin als rational durchaus beherrschbare Situationen vorgeführt»[8]. Che Heinse, normalmente piuttosto pacato e indifferente alle critiche, si fosse risentito per quella che egli giudicava una lettura completamente falsata del romanzo da parte di Reichardt, lo dimostra la replica, a metà tra lo stizzito e il divertito, contenuta in una lettera a Gleim. In essa l'autore, con un pizzico d'esagerazione in senso opposto, rivendica orgogliosamente il messaggio morale che emerge dal romanzo, in netto contrasto con la nomea di erotomane conquistata in seguito alla traduzione del *Satyricon* di Petronio:

> Ich wollte in diesem Werke ein Muster von Keuschheit aufstellen, und befürchtete, man möchte mich eine Betschwester nennen; die unerwarteten Vorwürfe kamen mir also gar zu possierlich vor. Ueberhaupt ist seine Recension unter aller Kritik; und ich hatte schon die günstigsten Urtheile der vortreflichsten Männer vor mir[9].

Non contro l'immoralità del romanzo ma contro la verbosità del protagonista e l'aridità tecnica delle disquisizioni estetiche si scagliò nel 1822 un altro grande della letteratura tedesca, E. T. A. Hoffmann:

> Nichts ist langweiliger, als derlei Abhandlungen sagst du? – Richtig! Zumal in dem Stil, wie sie etwa in der *Hildegard von Hohenthal* der Held des Romans gibt, der seiner vornehmen Schülerin, in die er obenein auf eben nicht sehr anständige Art verliebt ist, den mathematischen Teil der Musikwissenschaft in solcher Weise doziert, daß man nicht begreift, wie sie es aushält mit dem Pedanten![10]

Il musicologo Werner Keil ha tuttavia rilevato che, nonostante la durezza di questo giudizio, nel quale si legge il ripudio romantico verso un approccio all'arte di tipo razionalistico, il debito hoffmanniano verso Heinse è tutt'altro che secondario[11]. Il *Kapellmeister* Kreisler, autore di opere e composizioni vocali sacre, non si distanzia molto da Lockmann, e anche il rapporto con la sua allieva Julia Benzon nel *Kater Murr* presenta notevoli somiglianze con quello che intercorre tra i due protagonisti della *Hilde-*

gard. Sempre secondo Keil, lo studio di Hoffmann *Alte und neue Kirchenmusik* (1814) riprende l'impostazione heinsiana (e prima ancora sostenuta da Herder e Reichardt) che vede nella musica di Palestrina e dei maestri italiani del Rinascimento e del Barocco un modello insuperato. Non si deve però dimenticare una differenza importante, e cioè che Hoffmann spiega la superiorità dell'antico repertorio sacro, e della musica in generale, attraverso il legame con la religione cristiana, che ne avrebbe messo in risalto la natura metafisica: «Die christliche Neuzeit [...] habe als die ihr gemäße Kunst die mehrstimmige Musik hervorgebracht als eine unsinnliche, unanschauliche, aufs Jenseits gerichtete Kunst für das Ohr»[12]. Per Hoffmann la musica avrebbe conquistato il suo ruolo di arte della modernità grazie al posto privilegiato che le è stato assegnato dal Cristianesimo, uscendo così dallo 'stato d'inferiorità' in cui si trovava nell'antichità pagana, dove era sottomessa al dominio delle arti plastiche. Una simile visione è lontanissima da quella dell'ateo materialista Heinse, per il quale la musica moderna prevale su quella dei Greci unicamente in virtù del suo sviluppo formale e di una maggiore perfezione tecnica degli strumenti. Nessun'aura di purezza religiosa circonda le opere sacre discusse nel romanzo heinsiano, anzi l'autore avanza qui un'interpretazione 'blasfema', caratterizzata da una velata simbologia sessuale e da riferimenti alla sensualità. Durante l'analisi del *Miserere* di Allegri compare per la prima volta un accenno alla nudità, nella doppia accezione simbolica che rimanda all'archetipico stato di natura ma anche alla sfera erotica, costantemente presente nel romanzo in connessione con l'esperienza musicale.

Nella critica successiva, dall'Ottocento ai giorni nostri, si ravvisa un'estrema varietà di giudizi nei confronti della concezione musicale di Heinse. Alcuni lo considerano un precursore del Romanticismo, altri non si spingono così lontano, ma riconoscono tuttavia la novità di alcune idee e attribuiscono all'autore il merito di aver sottolineato, insieme ad altri personaggi, l'immensa capacità espressiva della musica sulla base di un approccio dichiaratamente empirico-sensualistico. D'altro canto Heinse è sempre stato malvisto dagli esponenti più nazionalisti della storiografia musicale tedesca, convinti sostenitori del primato conquistato dalla Germania negli ultimi tre secoli soprattutto nel campo della composizione strumentale, primato che sarebbe da collegare all'irresistibile ascesa della borghesia e che avrebbe ribaltato l'antica gerarchia dominata dai generi 'aristocratici' della *tragédie lyrique* francese e dell'opera seria italiana. In quest'ottica l''antiquato' Heinse si rende colpevole di tre gravi errori: lo scarso interesse per la musica strumentale; l'entusiasmo per l'opera, forma d'arte non autoctona, reazionaria e anti-borghese; e infine la preferenza accordata ai compositori italiani, anteposti esplicitamente ai tedeschi, indice di un'esterofilia che suona come un'imperdonabile offesa. È solo con l'avvento del XX secolo che la critica si libera di questa faziosità patriottica e prova a fornire una valutazione più obiettiva e completa del pensiero di Heinse, operazione alla quale contribuisce in misura notevole la pubblicazione della già citata edizione delle *Sämtliche Werke*, iniziata nel

1903 da Carl Schüddekopf e terminata nel 1925 da Albert Leitzmann. La data si pone come un vero e proprio spartiacque all'interno della *Heinse-Forschung*, visto che da quel momento i diari e i fogli d'appunti dell'autore diventano finalmente accessibili nella loro interezza, rendendo obsoleti o comunque lacunosi gli studi precedenti. Nel contesto di questa 'nuova era', vorrei dunque gettare uno sguardo sui lavori a mio avviso più interessanti che hanno come tema l'estetica musicale di Heinse e in particolar modo la *Hildegard von Hohenthal*.

Il primo studio importante che mi preme citare è quello di Menck, contenuto nel volume *Der Musiker im Roman* (Il musicista nel romanzo) del 1931[13]. Centrale in quest'analisi è la definizione caratteriale dei due protagonisti, al di là delle rispettive doti artistiche e delle opinioni da loro espresse, nel tentativo di evidenziarne lo spessore umano e liberarli così dal ruolo di semplici 'portavoce' dell'autore. Menck esalta, accanto al talento musicale non comune, la straordinaria poliedricità di Hildegard, che abbraccia in pratica l'intero arco dello scibile umano. La ragazza è colta, intelligente, arguta, parla quattro lingue, sa nuotare, giocare a scacchi e a carte, ballare, usare le armi, e possiede un'infinita serie di virtù morali. Inoltre, si dimostra particolarmente abile nel difficile rapporto con i numerosi pretendenti, i cui insistiti attacchi costituiscono una minaccia per la sua purezza e ne mettono a rischio la condizione di donna indipendente. Proprio in questo *Freiheitsdrang* (impeto di libertà) Menck vede il tratto principale di Hildegard, per il quale essa si caratterizza come una vera 'titana' in senso stürmeriano e come modello di emancipazione femminile in una società dominata dagli uomini.

L'abbagliante luce che emana dalla mente e dal corpo di Hildegard fa risultare alla fine sbiadita la figura di Lockmann, nonostante la sua eloquenza e le sue caratteristiche di artista geniale. Essenziali rimangono per lui la dimensione materialistico-edonistica del vivere e il godimento sensuale in ogni manifestazione possibile, si tratti di cibo, vino, donne, bellezze naturali o suadenti melodie. Più forti di tutto il resto agiscono su di lui gli impulsi erotici, che si scatenano prorompenti fin dalla scena d'apertura, in cui il musicista osserva con un cannocchiale la bellissima Hildegard che fa il bagno nuda in un laghetto poco distante. Dalla favolosa visione, fonte d'ispirazione per le future creazioni musicali del protagonista, egli rimane però ossessionato a tal punto che la fanciulla, anche dopo che egli ne ha scoperto le innumerevoli qualità, continua ad essere per lui soltanto un oggetto del desiderio. Lockmann non percepisce Hildegard nella sua reale e completa identità di donna, e per questo motivo, a prescindere dagli ostacoli rappresentati dalla differenza di ceto sociale, il suo amore è senza speranza. Il titanismo del *Kapellmeister* – questa è la conclusione di Menck – non supera i confini della musica, mentre quello di Hildegard si dispiega in ogni ambito. Se la ragazza si serve dell'arte come mezzo di conoscenza, di arricchimento personale, finché essa non raggiunge lo scopo finale, Lockmann resta soffocato dall'ebbrezza artistica e dall'eccessiva passionalità, che ne pregiudicano la realizzazione del definitivo *Durchbruch* (sfondamento).

Alla visione di Menck si oppone quella assai più ideologica di Johannes Mittenzwei[14], per il quale il borghese Lockmann non resta affatto schiacciato dalla personalità di Hildegard, anzi riesce, grazie all'eccezionale talento come musicista, ad abbattere le barriere tra le classi e a ottenere il pieno riconoscimento da parte dei nobili per cui lavora. Sul piano estetico, la musica si pone come il mezzo privilegiato per esprimere l'individualità dell'uomo in tutte le sue sfumature; ad essa è però attribuita anche una preziosa funzione sociale, che segna il riscatto della borghesia a scapito dell'aristocrazia feudale. L'interpretazione di Mittenzwei, di chiaro segno politico, assegna al romanzo una carica rivoluzionaria che esso non possiede. Certo non mancano occasioni di critica socio-culturale, fra i quali la prediletta polemica contro l'aridità dell'insegnamento scolastico soffocato dai dettami teologici, contro l'educazione oppressiva, contro le miserabili condizioni dell'arte in Germania. Ma tutto si stempera nell'atmosfera idilliaca, nel bonario ottimismo che domina il romanzo, il cui finale conciliante non intacca minimamente l'ordine preesistente, lasciando inalterate le distanze tra gli *Stände*, i vari ceti sociali.

In una direzione opposta a quella di Mittenzwei va la lettura di Claudio Magris, il quale sottolinea l'involuzione reazionaria di Heinse, affermando che nella *Hildegard* il passato diviene il parametro di ogni valore, unica ancora di salvezza di fronte alla disgregazione dell'era moderna. Per Magris si assiste ad una regressione nel pensiero di Heinse, la cui delusione politica si traduce in un'evasione dai problemi reali e nel vagheggiamento di una «mistica unità armoniosa»[15]. Il disordine del presente determina nello scrittore, per contraccolpo, un'aspirazione arcadica e idillica che capovolge il suo orientamento precedente. Cifra simbolica di questa svolta sarebbe il passaggio dalle arti figurative alla musica, una musica dominata dal canto italiano e dal melodramma, genere che si configura come emblema della restaurazione, concretizzazione di una dimensione segregata dal corso della storia e ottusamente chiusa alle tragedie contemporanee. Magris si sofferma anche sulla restrizione del motivo erotico, non più strumento di liberazione dalla tirannia, ma elemento negativo, attentato alla moralità e alla gerarchia dei rapporti sociali. L'autore conclude la sua analisi liquidando con estrema durezza il voltafaccia di Heinse, prima ex-profeta della comunione sessuale e poi passato ad essere l'apologeta del matrimonio di convenienza.

Sporadiche considerazioni sul romanzo si trovano qua e là negli studi heinsiani tra gli anni '70 e '80, ma è soprattutto negli ultimi dieci anni che si concentrano i contributi più significativi. Per Christine Lubkoll[16] il romanzo di Heinse occupa una posizione di grande rilievo all'interno del dibattito estetico sul finire del XVIII secolo. Come in altri testi dell'*Empfindsamkeit*, l'elemento musicale è strettamente collegato all'amore e all'erotismo, e il principale veicolo di diffusione dei sentimenti è il canto, o meglio la voce femminile. Centrale è il concetto di *Nacktheit* (nudità), che costituisce l'anello di congiunzione tra l'idea della bellezza naturale del canto e la pura corporeità. Secondo la Lubkoll nel romanzo si compie,

attraverso la protagonista, una totale rivalutazione della natura femminile, di solito connotata in maniera fortemente negativa nella tradizione occidentale per via dell'influenza della dottrina cristiana, secondo la quale la donna è la causa del peccato originale. A Hildegard sono attribuite le virtù della purezza, della modestia e dell'innocenza, che rappresentano la premessa della sua attività artistica e che lei si sforza ad ogni costo di mantenere, spaventata tra l'altro da quanto accaduto all'amica von Lupfen, la cui splendida voce è sparita dopo la maternità. Il ricorrente paragone tra Hildegard e Santa Cecilia significherebbe, per la Lubkoll, che solo un atteggiamento di castità, di negazione del piacere sensuale rende possibile il formarsi di una piena maturità musicale 'femminile'. Ma in realtà la rinuncia alla sessualità non deve durare in eterno: appena la ragazza trova nel lord inglese un uomo che la sappia apprezzare come donna e come cantante, lo sposa e partorisce subito un figlio, fortunamente senza subire le stesse conseguenze di Frau von Lupfen. Alla fine il ruolo di sposa e madre si concilia perfettamente con la professione di cantante, che porterà la cosmopolita Hildegard ad entusiasmare i teatri di tutta Europa.

In un capitolo del suo ampio studio incentrato sulla tematizzazione letteraria dell'arte intorno al 1800, Corinna Caduff[17] commenta le discussioni musicali nella *Hildegard von Hohenthal*. L'autrice afferma che, in confronto all'*Ardinghello*, le digressioni teoriche sono indubbiamente meglio integrate nella trama, soprattutto in virtù del rapporto assai intimo che si stabilisce tra Lockmann e Hildegard: i loro incontri nella sala della musica creano una tensione erotica via via crescente, fatta di avvicinamenti e allontanamenti improvvisi, che alla lunga diventa insostenibile per entrambi, tanto da causare la fuga della ragazza in Italia. Sotto l'aspetto tecnico, la Caduff rileva come per Heinse il testo poetico rimanga in primo piano rispetto alla parte musicale; attraverso l'analisi dei libretti viene messo costantemente in risalto un determinato sentimento (amore, dolore, collera) che rappresenta «das Wesentliche», l'essenziale, o «den Kern des Ganzen», il succo dell'intera vicenda. Ciò dimostra la sostanziale fedeltà di Heinse all'estetica barocca degli affetti e la sua vicinanza alle idee di Rousseau. Per tale motivo un'altra studiosa, Ruth Müller[18], non esita a criticare l'anacronismo del romanzo heinsiano, definito «Spätausläufer der rationalistischen Ästhetik» (ultima propaggine dell'estetica razionalistica). La Müller ritiene l'opera molto scadente, e ne invidua i difetti più evidenti nella pedanteria delle disquisizioni teoriche, nell'impossibilità di riprodurre verbalmente gli effetti sonori delle opere descritte e infine nella frattura esistente tra gli avvenimenti della trama e le stesse parentesi musicali, considerate dall'autrice talmente estranee alla vicenda da poter essere estrapolate e formare così un «selbständiges Textcorpus» (corpus testuale a sé stante). Un giudizio così netto non rende giustizia, a mio avviso, all'eclettismo tipico di Heinse, nel quale posizioni tradizionali convivono accanto ad affermazioni magari sporadiche ma decisamente innovative, appartenenti ad un clima spirituale che, nel caso specifico, ha assai poco a che fare con la cultura classica. In questo contesto si colloca ad esempio

il già citato interesse per le opere di compositori del passato, inconsueto in un'epoca in cui la musica era vista unicamente come arte del presente e tutto quanto proveniva dai secoli precedenti era rapidamente dimenticato o comunque classificato come imperfetto rispetto alla contemporaneità. Certo, sarebbe fuori luogo negare l'evidenza, e cioè che la *Hildegard von Hohenthal* rimane, a livello ideologico, formale e stilistico un'opera saldamente ancorata al Settecento, e dunque una lettura eccessivamente 'avanguardistica' da parte di chi vuol vedere in Heinse addirittura un antesignano del Romanticismo non sembra francamente proponibile. Tuttavia nel corso del romanzo spuntano qua e là brevi momenti o semplici frasi da cui si può intuire qualcosa di nuovo, il che conferma l'impossibilità di etichettare in modo univoco un autore che si distingue proprio per il carattere non sistematico del suo pensiero.

Notevole per acutezza e ricchezza di spunti è il saggio di Charis Goer[19], che passa in rassegna sia la parte musicale che la costruzione narrativa e la caratterizzazione psicologica dei personaggi. La Goer legge nella scena iniziale del romanzo una rivisitazione della Genesi biblica, ma con due differenze significative: mancano il Creatore e l'albero della conoscenza del bene e del male. Lockmann e Hildegard, la 'prima coppia', si sono autocreati senza l'intervento di nessun Dio, e dispongono già di tutte le qualità, fisiche e psicologiche, per ottenere felicità e successo nel mondo. Per questo motivo quello di Heinse non può essere definito un *Entwicklungsroman* (romanzo di formazione), dato che la personalità dei due protagonisti – specialmente di Lockmann – non subisce alcuna modifica sostanziale durante lo svolgersi della vicenda, nella quale si esplicitano appunto doti possedute *a priori*.

L'esclusione dell'albero e del serpente tentatore dall'Eden nel quale è ambientata l'azione implicano anche l'assenza del peccato originale e di un senso morale di segno dichiaratamente cristiano. Nessun timore di un futuro castigo divino frena Lockmann dai tentativi di possedere Hildegard, e il giovane musicista se la cava sempre con un fugace pentimento e una dichiarazione di buoni propositi, salvo poi riprovarci con maggiore impeto a distanza di poco tempo. Eppure il compositore si macchia di una colpa grave: egli non comprende la vera natura umana di Hildegard, da lui idealizzata come una statua o un dipinto, oppure associata di volta in volta ad una delle figure femminili che animano i melodrammi di cui si parla nel romanzo. Il principio dell'illusione che l'arte deve suscitare nello spettatore, cardine dell'estetica razionalistica-classica al quale Heinse non si sottrae, si rovescia nella prospettiva di Lockmann, che scambia la realtà per un'opera d'arte, non riesce a concepire l'amata come donna in carne e ossa e di conseguenza si sbaglia completamente sui reali sentimenti che lei prova nei suoi confronti.

Per quanto concerne le analisi musicali del romanzo, la Goer osserva giustamente che quasi tutte le opere commentate hanno per protagonista una grande figura femminile (Didone, Armida, Ifigenia, Antigone), che vive un lacerante conflitto tra inclinazione e dovere sociale o morale: «Die

Opernstoffe fügen sich somit als Variationen über das für Hildegard charakteristische Thema der Balance zwischen Autonomie und Anpassung, Sinn und Sinnlichkeit in den narrativen Zusammenhang ein»[20]. Qualcosa di simile si verifica anche nello *Zauberberg* di Thomas Mann, soprattutto nel capitolo musicale, in cui Hans Castorp ascolta una serie di brani che rispecchiano simbolicamente le sue vicissitudini personali e quelle degli altri ospiti del sanatorio. Il parallelismo tra *fabula* del romanzo e trame delle opere, così come il contestuale gioco delle identità, raggiunge il culmine durante la prima rappresentazione dell'opera che impegna Lockmann per due terzi della vicenda, *Achille in Sciro*. In un altro saggio[21], molto più breve ma non meno interessante, la stessa autrice indaga il motivo del travestimento non solo nella *Hildegard*, ma anche nel primo romanzo di Heinse, *Laidion oder die eleusinischen Geheimnisse* (Laidione o i misteri eleusini, 1774), giungendo alla conclusione che lo scambio di ruoli e di identità sessuali è indice della disinvoltura con cui lo scrittore tratta materie estremamente delicate, per non dire scabrose. La Goer sostiene che per Heinse eterosessualità e omosessualità non sono atteggiamenti contrapposti, ma piuttosto due possibilità paritetiche di sperimentare l'eros, che non si escludono a vicenda e convivono spesso l'una accanto all'altra. Il tema del mascheramento attraversa tutta la storia di Hildegard, la quale, già prima del clamoroso successo nelle vesti di castrato sul palcoscenico romano, ricopre svariati ruoli, sia nelle rappresentazioni di corte che nella mente di Lockmann: la vediamo di volta raffigurata nei panni di Venere, Minerva, la regina delle Amazzoni, Armida, Cecilia ecc. Inoltre, come aveva già sottolineato Menck, la ragazza presenta alcuni tratti mascolini, mentre Lockmann appare talvolta lievemente effemminato, cosicché il dualismo dei sessi viene superato e si trasforma in una sorta di unità androgina.

La relazione esistente tra il capolavoro di Lockmann e l'intera vicenda è dunque molto stretta. Il libretto racconta l'episodio descritto da Omero nell'*Iliade*: per sottrarlo alla guerra di Troia, nella quale è destinato a trovare la morte, la dea Teti nasconde il giovane Achille, travestito da donna con il nome di Pirra, nel palazzo del re Licomede sull'isola di Sciro. Achille però si innamora, ricambiato, della figlia del re, Deidamia, alla quale aveva rivelato la sua vera identità. Ma la felicità della coppia è di breve durata, perché Ulisse riesce con uno stratagemma a stanare l'eroe, convincendolo ad abbandonare l'amata e a rispondere alla chiamata del popolo greco. Il tema centrale del dramma, che secondo le parole dello stesso Heinse è «der Kampf zwischen Ruhm und Liebe im Herzen eines jungen Helden» (la lotta tra gloria e amore nel cuore di un giovane eroe) è il medesimo che tormenta Hildegard, combattuta tra l'ambizione di realizzarsi in piena autonomia e l'attrazione verso il focoso *Kapellmeister*, il quale si aspetta dal proprio capolavoro un doppio premio: la consacrazione del suo talento di musicista e la conquista definitiva della bellissima fanciulla. Se il primo obiettivo è senz'altro raggiunto, grazie soprattutto al contributo di Hildegard, che regala allo sconosciuto maestro fama e onore, non altrettanto si

può dire del secondo, destinato a fallire a causa dell'ottusità di Lockmann. Accecato dalla passione, il musicista non si accorge di inseguire un sogno impossibile finché non si trova di fronte al fatto compiuto, cioè il matrimonio della giovane con il lord inglese. Il progetto utopico-titanico coltivato da Lockmann, che mira a creare una grande sintesi conciliando tutti gli opposti, riesce solo sul piano artistico, mentre su quello sociale e umano l'ordine precostituito resta sostanzialmente inalterato.

Tra i vari contributi dedicati alla *Hildegard von Hohenthal*, ve ne sono alcuni che si occupano esclusivamente di specifici aspetti musicali del romanzo, ad esempio del giudizio riservato a Gluck o della classificazione heinsiana delle tonalità. In generale sono convinto che gli inserti teorici ed estetici siano parte integrante dell'opera e non possano essere in alcun modo separati dal flusso narrativo. Certo i personaggi di Heinse disquisiscono dei più svariati argomenti, che in alcuni casi non sembrano avere nessun nesso con la vicenda principale, dal problema del temperamento al giudizio sui castrati fino al problema dell'educazione musicale nelle scuole tedesche, eco dei *Musikalische Dialogen*. Si può anche ipotizzare con una certa sicurezza che Heinse abbia sfruttato, per diffondere il proprio pensiero musicale, un genere popolare come il romanzo, nella speranza di raggiungere il maggior numero possibile di lettori. Ma a prescindere da queste considerazioni, mi sembra importante rilevare che le discussioni delle opere conservano una primaria funzione strutturale e tematica, che consiste nel porre in primo piano il conflitto 'austeniano' vissuto dalla protagonista femminile, costantemente oscillante tra *sense* e *sensibility*, autoaffermazione e impulso amoroso. Le restanti digressioni celano, del resto, concezioni filosofiche ed etiche, per cui la musica diviene il mezzo attraverso il quale Heinse esprime la sua *Weltanschauung* globale. In conclusione, se si è capaci di guardare oltre le innegabili pecche e manchevolezze nella costruzione narrativa e nello stile, si scopre che il romanzo acquista un respiro assai più ampio: oltre a riunire il genere narrativo e quello trattatistico, esso è da leggersi, secondo le parole di Gert Theile, come «lebensphilosophisches Vademecum», riassunto delle riflessioni e delle annotazioni di un autore che, giunto all'età matura, sente forse di dover mettere a disposizione dei più giovani il proprio bagaglio d'esperienza.

2. Nudità e voce femminile

Passando in rassegna i testi che si occupano del *Musikerroman* di Heinse, è già emerso che uno dei principali fili conduttori dell'opera si può individuare nel concetto di nudità, il quale è associato contemporaneamente alla pura sensualità, all'innocenza e alla naturalezza senza fronzoli. Termini come *nackt*, *das Nackende* e *Nacktheit* compaiono in molti punti, e sono riferiti sia alla bellezza del corpo femminile, reale oppure sotto forma di statua o di dipinto, sia alla purezza della voce, celebrata come il mezzo espressivo per eccellenza, capace più di ogni altro di svelare l'intima essenza dell'animo umano. All'idea centrale del pensiero musicale

nel secondo Settecento, che vede nel canto il veicolo su cui viaggiano, potenziate, le emozioni individuali, si aggiunge così la componente erotica, già presente anche in altri romanzi del periodo, che nella *Hildegard von Hohenthal* diventa però, per usare una terminologia musicale, elemento tematico preponderante.

Che alla nudità sia attribuito un significato fondamentale nel romanzo lo si evince fin dalle primissime battute. Appena alzato, Lockmann prende un cannocchiale, va alla finestra e, gettando un'occhiata sulla campagna circostante, scorge la meravigliosa figura di una giovane sconosciuta che, «nackend, göttlich schön wie eine Venus»[22] nuota in un laghetto poco distante. La straordinaria bellezza della misteriosa ninfa è il tocco finale che corona l'idilliaco quadro dipinto dall'autore, un magnifico ritratto primaverile della zona del *Rheingau* fatto di boschi verdissimi, di vigne e frutteti rigogliosi, di limpidi, scroscianti torrenti che bramano di gettarsi nel grande padre Reno, e in mezzo al quale sorge il castello del principe. Il pomeriggio stesso Lockmann scopre il nome della ragazza: si tratta della giovanissima nobildonna Hildegard von Hohenthal, figlia di un defunto amico del principe e sua ospite a corte insieme alla madre e al fratello maggiore. Fin dalla prima apparizione 'ufficiale', Hildegard evidenzia nell'aspetto fisico una perfetta sintesi di delicatezza e forza, grazia virginale e determinazione guerresca (viene subito paragonata alla regina delle Amazzoni), caratteristiche che si ripetono anche a livello caratteriale. Naturalmente il giovane compositore non può che rimanere abbagliato dallo splendore che irradia la divina fanciulla, tuttavia la sua immagine di Hildegard non si distacca dalla visione iniziale, che continua a perseguitarlo, nel bene e nel male, per tutto il romanzo. Il laghetto diventa una calamita irresistibile per Lockmann, che vi si reca più volte o con l'intenzione di tendere un agguato alla stupenda bagnante oppure, visti i ripetuti insuccessi, per immergersi da solo, nel tentativo di placare nell'acqua refrigerante l'impeto amoroso. Il fatto che Hildegard venga posta in simbiosi con l'elemento acquatico – anche durante la discesa in Italia, prima di giungere a Parma, ella sente il bisogno irrefrenabile di tuffarsi nel Po – la mette in relazione con Fiordimona dell'*Ardinghello* e le conferisce fin dall'inizio il ruolo di sirena, della quale possiede ovviamente anche l'altra caratteristica, la voce ammaliante. Lockmann, che non è certo Ulisse e aveva già ceduto alle tentazioni di numerose «lüsterne Sirenen» (sirene lussuriose) incontrate in Italia, non ha la minima volontà di resistere all'incantesimo. Hildegard è la quintessenza della seduzione, ancora più irresistibile perché esercitata (forse) inconsapevolmente, con una miscela di ritrosia virginale e atteggiamenti da *femme fatale* che farebbe impazzire qualsiasi uomo, sicuramente il giovane musicista, la cui infatuazione diventa sempre meno controllabile.

Il concetto di *Nacktheit* oscilla costantemente tra il significato letterale e quello metaforico, coinvolgendo ben presto la sfera musicale. Singolare è il fatto che Heinse scelga di esemplificare questo parallelismo attraverso un brano religioso, e non uno qualsiasi, ma proprio quel *Miserere* di

Allegri che la Chiesa cattolica riteneva prezioso al pari di una reliquia. Il testo del Miserere si basa sul Salmo 51, in cui il re David invoca con contrizione la misericordia del Signore per le colpe commesse. Nell'episodio del peccato di David si ravvisa un'evidente associazione con l'inizio del romanzo di Heinse: dal suo palazzo egli aveva osservato Betsabea, moglie del soldato ittita Uria, mentre faceva il bagno, l'aveva fatta condurre nella sua stanza e sedotta. In seguito aveva provocato la caduta in battaglia del marito e sposato Betsabea, rimasta incinta. Il profeta Natan aveva infine esortato il re al pentimento, preannunciandogli la collera divina. L'analogia con l'episodio di David prosegue e perfeziona la parafrasi biblica che ha luogo nel primo scorcio della *Hildegard von Hohenthal*, con la descrizione del Paradiso terrestre e la comparsa dei due protagonisti nelle vesti di Adamo ed Eva. L'identificazione Lockmann-David tuttavia finisce qui, perché il brillante musicista non ha la minima intenzione di chiedere il perdono divino per il suo peccatuccio da *voyeur*, peraltro reiterato più volte nel prosieguo della storia. L'interpretazione heinsiana del *Miserere*, che inaugura la serie delle composizioni sacre, è tutt'altro che canonica, e ignora sia le regole del contrappunto che le implicazioni religiose del testo. Non c'è traccia, né qui né né altrove, di un'origine divina, soprannaturale della musica, concetti che non compaiono nel vocabolario di Heinse, e quando un qualsiasi personaggio invoca la *göttliche Kunst*, la sua esclamazione appare retorica, svuotata di ogni autenticità. L'autore propone invece una lettura tanto originale quanto audace, ricca di allusioni più o meno dirette alla sensualità e all'esperienza erotica (evidenti l'ambiguità di passaggi che sottolineano lo «Auf- und Niederwallen beklommner Zärtlichkeit», il sollevarsi e abbassarsi di un'angosciata tenerezza, oppure i «Seufzer und Klagen einer liebenden Seele», sospiri e lamenti di un'anima amante), che termina con un esplicito, blasfemo accostamento all'atto sessuale: «jeder von den zwei Chören bildet für sich ein Ganzes, und beyde begatten sich auf das innigste»[23]. Tali 'sconcezze' fanno naturalmente storcere il naso al più grande detrattore di Heinse e del suo romanzo, Johann Friedrich Reichardt, il quale non si lascia sfuggire l'occasione di redigere una contro-analisi del *Miserere*[24]. Se nella prima parte della recensione pubblicata su «Deutschland» Reichardt si era sentito in dovere di biasimare l'immoralità del libro, egli prende di mira adesso l'unico aspetto che non era stato messo in discussione dalla critica, cioè la competenza tecnica di Heinse, e lo fa smontando il brano che ne ha suscitato l'entusiasmo. Innanzitutto Reichardt si pone una domanda dalla risposta scontata: può un qualunque lettore che non abbia mai sentito il *Miserere* farsene un'idea anche vaga dalla lettura del commento di Lockmann? Naturalmente no, per cui lo zelante articolista si offre di rimediare, allegando la partitura e procedendo come farebbe un «ehrlicher Deutscher, der die Sache verstände, und seine Sänger oder Leser durch einen solchen Aufsatz mit Wahrheit belehren oder umständlich unterrichten wollte»[25]. Dell'opera di Allegri vengono criticate in particolare la monotonia e la povertà dell'armonia, identica per tutte e sei le ripetizioni, la conduzione

delle voci e le loro relazioni reciproche. Alla fine Reichardt mostra tutto il suo stupore per il successo di una composizione così mediocre, specie se raffrontata ai capolavori coevi di Palestrina ed altri, stupore solo in parte attenuato dalla considerazione che la particolare atmosfera della Cappella Sistina, dove il *Miserere* veniva eseguito, doveva in qualche modo irretire gli spettatori e alterare le loro sensazioni, facendo sembrare un capolavoro anche un brano di modesta qualità.

Attraverso la stroncatura del *Miserere* Reichardt punta ancora una volta a colpire Heinse, del quale vuole dimostrare la totale mancanza di «wahre Kunstkenntnis und ächtgebildeten Geschmack zu Beurteilung der Kunstwerke»[26]. Dal canto suo l'autore del romanzo, indispettito, replica agli attacchi con una lunga *Antikritik*, nella quale ribatte punto su punto alle accuse piovutegli addosso, giustificando anche la sua predilezione per Allegri sulla base della *Wirkung*, delle emozioni da lui provate. Altre composizioni, sostiene Heinse, possono essere oggettivamente migliori da un punto di vista della costruzione musicale, ma non lasciano un'impressione altrettanto duratura, che non si può certo spiegare soltanto con l'effetto scenografico della sua ambientazione. Se quel brano non possedesse un fascino speciale, intrinseco, esso non sarebbe comunque sopravvissuto, data l'abbondanza di polifonia sacra composta all'epoca. Su un punto comunque Heinse sembra concordare con Reichardt: non è possibile conoscere il *Miserere*, o qualsiasi altro pezzo, tramite una parafrasi letteraria: «Es läßt sich schwerlich denen, welche sie nicht durch den ganzen Psalm in vollkommner Aufführung gehört haben, eine Idee von der Wirkung anders geben, als durch, immer nur schwache, Beschreibung der Gefühle, die man dabey gehabt hat»[27]. A tale scopo, aggiunge però Heinse, non serve neanche prendere visione della partitura, dato che nessuno studio è in grado di sostituire l'esperienza diretta dell'ascolto.

È chiaro comunque che non è un intento didattico o divulgativo ad animare l'autore. Ciò a cui egli mira è piuttosto far risaltare la naturalezza, l'essenzialità primordiale, archetipica della musica *a cappella*: «Die bloße Vokalmusik ist eigentlich, was in den bildenden Künsten das Nackende ist»[28]. Il motivo della nudità, da leggersi sia nella sua accezione erotica che come riferimento al sempre vagheggiato 'stato di natura', va a completare lo scenario mitico allestito nelle prime pagine e lascia un'impronta decisiva su tutto il romanzo, spostandosi dalla musica sacra all'opera. Lockmann non si stanca di ripetere come un mantra il concetto, che riaffiora ogniqualvolta un passaggio musicale si contraddistingue per purezza e semplicità. Così troviamo frasi come «so recht die Natur in ihrer nackten Unschuld» (così vera è la natura nella sua nuda innocenza) a proposito dell'aria *Se cerca* di Pergolesi, oppure «die nackte Schönheit» (la nuda bellezza) riguardo alle fioriture dei cantanti, o ancora, ben due volte, durante l'analisi dell'*Orfeo ed Euridice* di Gluck: «so nackend und rein ist die Darstellung» (talmente nuda e pura è la rappresentazione) e «Sie ist durchaus reine nackte Darstellung der allerheftigsten Leidenschaft» (Questa è pura, nuda rappresentazione delle passioni più violente). Non manca-

no, com'è nel costume di Heinse, accenti di polemica o meglio di satira antireligiosa, evidenti nell'episodio del concerto che l'orchestra di Lockmann tiene nel vicino monastero. Più che un luogo sacro esso ha l'aria di essere una via di mezzo tra una bettola e un postribolo, dove gli ospiti possono gustare a sazietà le prelibatezze e i vini offerti dalla badessa e le suore sembrano non aspettare altro che l'occasione buona per cadere nel peccato (una di esse si lascia andare infatti ad un appassionato bacio con Lockmann). In quest'atmosfera anche le parole di commento pronunciate da un vecchio frate cappuccino su un dipinto di Guido Reni («alles Nackende ist von hoher Schönheit»)[29] si caricano di una certa ambiguità, e più che al quadro sembrano rivolte al corpo di Hildegard, che egli non smette di guardare con palese lascivia. A parte comunque queste brevi parentesi dove emerge una volta di più l'anticlericalismo heinsiano, il ricorso allo specifico campo semantico della nudità svolge un'importante funzione di *Leitmotiv* e rende assai più originali le analisi musicali lockmanniane, altrimenti piuttosto monotone a causa dell'abuso di vocaboli e locuzioni generici come «vortreflich» (eccellente) o «das gehört unter das allerhöchste der Musik» (questa è una delle cose più sublimi della musica). La *Nacktheit* diventa il pregio principale di uno stile che lascia il canto libero di spiccare il volo, senza essere sovraccaricato da un organico strumentale esageratamente ricco o da un accompagnamento armonico troppo invadente[30]. Da notare l'effetto paradossale che una simile visione comporta: per Heinse, che si accoda a Rousseau nel difendere il principio della *unité de melodie*, la musica migliore è quella che non si sente, dove il suono è talmente fuso con la parola da non essere più distinguibile. Quello che si percepisce allora è solo arte pura, poesia e illusione, «ohne daß man die Musik selbst merkt» (senza che la musica nemmeno si noti). Come il corpo nudo si scrolla di dosso ogni paramento superfluo – e il contrasto è ancora più marcato se si pensa alla moda aristocratica del Settecento, a parrucche, guanti e sottogonne varie – così la voce umana si spoglia dal fardello che la opprime per emergere in tutta la sua bellezza: «Wenn ein Mensch singt, so ist es, als ob er auf einmal seine Kleider abwürfe, und sich im Stande der Natur zeigte»[31]. Heinse si sforza di tenere viva dinanzi al lettore quest'immagine del corpo svestito attraverso il costante paragone con capolavori dell'arte classica e rinascimentale, il che dà origine a singolari abbinamenti: un duetto di Traetta viene associato a una statua di Prassitele, lo *Stabat Mater* di Pergolesi è simile alle raffigurazioni sacre di Raffaello, Correggio e Guido Reni, della musica dell'*Ifigenia* si dice che assomiglia alla testa di Medusa conservata nel Palazzo Rondanini a Roma ecc. L'accentuazione del legame con la nudità, tipico delle arti figurative ed ora esteso anche alla musica, va nella direzione di quella marcata, a volte morbosa «Sexualisierung des Ästhetischen»[32] (sessualizzazione dell'estetico) che è uno dei tratti peculiari del pensiero di Heinse, bollato come scandaloso *tout court* fino a mezzo secolo fa e affrontato senza remore moralistiche solo a partire dagli anni '60[33]. L'eccitazione erotica che scaturisce dalla visione di una scultura o di un quadro si ripete, poten-

ziata, durante l'esperienza musicale, vissuta con una tale intensità da risultare quasi devastante. Tale è almeno l'effetto su Lockmann, talmente stordito dall'interazione tra corpo e voce di Hildegard da perdere il senso della realtà, che viene superata dall'immaginazione. Così egli crede, dopo aver passato in rassegna una serie di *Armide* di vari autori, di vedere in scena la vera maga seduttrice rappresentata da Hildegard, perfetta per il ruolo, con il seno che fa maliziosamente capolino dal vestito. Finita la recita il musicista tenta di realizzare le proprie fantasie sessuali con il primo deciso assalto alla ragazza, che lo respinge fermamente. La delusione fa sentire Lockmann come Tantalo, esattamente lo stesso paragone che Heinse aveva usato nel definire la frustrazione per non poter possedere carnalmente le meravigliose statue dell'antichità.

La voce umana, che rappresenta «unstreitig das Wesentlichste bey der ganzen Musik»[34], non trasmette soltanto una potente carica erotica, ma fornisce importanti indicazioni sulla personalità, tanto da essere considerata la vera 'carta d'identità' dell'individuo. Heinse non è il solo ad occuparsi del tema della *Stimmphysiognomik* (fisiognomica vocale): anche Reichardt se ne era interessato nel primo volume del «Musikalisches Kunstmagazin», dove vengono riportate citazioni tratte dalle opere di diversi autori. Così Ippocrate sostiene che dalla voce si può capire molto della natura di una persona, mentre Cicerone ritiene che la comunicazione degli affetti da parte dell'oratore derivi in primo luogo dalle inflessioni timbriche e secondariamente dall'espressione del viso. Quintiliano afferma che «die Stimme ist der Seele Verkünderinn, ihr Abdruck, jede Veränderung der Seele mahlt sich in diesem ihrem Bilde»[35], e riscontra una corrispondenza perfetta tra la dinamica degli affetti e quella del tono vocale. Reichardt si rammarica poi che Lavater, nell'ambito della sua opera più conosciuta, i *Physiognomische Fragmente* (Frammenti fisiognomici, 1775-78), non abbia dedicato maggior spazio all'argomento, tuttavia si sofferma su alcuni spunti interessanti provenienti dal teologo svizzero: «Da mit der Empfindung der Ton im Verhältniße steht, sollte dann nicht jeder Mensch einen Grundton haben, in dem alle, denen er fähig ist, zusammenlaufen; und wäre dies nicht derjenige, den er bey ruhiger Lage, bey gleichgültigen Unterredungen annimmt?»[36]. L'idea del tono fodamentale è ripresa da Heinse, che ne fa un caposaldo della propria concezione particolaristica della musica. Uno dei compiti del compositore consiste infatti nel cogliere questo tono nei cantanti che ha a disposizione («il loro proprio *do*»), in modo da scrivere il pezzo nella tonalità a loro più adatta, ovvero quella che gli permetta di esprimere al meglio le loro qualità. Il successo di un'opera dipende soprattutto dagli interpreti – Hildegard, con le sue strabilianti esibizioni romane, ne è l'esempio lampante – per questo Heinse nomina ripetutamente i grandi solisti da lui ascoltati in Italia o conosciuti solo di fama, come Marchesi e Pacchiarotti tra i tenori, Todi e Gabrieli tra i soprani, oltre ai formidabili castrati Farinelli e Caffarelli. Naturalmente la scelta del singolo cantante è connessa anche al ruolo per il quale è destinato, che, per creare l'illusione, deve essere vicino a lui

sia fisicamente che caratterialmente. Bisogna inoltre tenere presente che lo stato d'animo di una persona si modifica continuamente, e con esso a variare sono l'altezza e l'intensità della voce, la quale, nell'esprimere i diversi affetti, si allontana sempre di più dal tono di partenza usato nella normale conversazione: «Jeder Ton ist das Resultat unsrer momentanen Existenz. Bleibt unsre Existenz im gewöhlichen Zustande: so bleibt auch der Ton derselbe»[37]. L'idea della differenziazione espressiva delle tonalità, di per sé antichissima e codificata già nel sistema dei modi greci, trova un'interpretazione assolutamente suggestiva e originale in Heinse, il quale stabilisce una corrispondenza tra i vari gradi dell'esistenza e i gradi della scala. Prendendo come base di riferimeno la nota *do*, che simboleggia lo stato di natura e insieme «jungfräuliche Keuschheit und Reinheit, holde Unschuld des Jünglings, patriarchalisches Leben, goldenes Zeitalter»[38], avremo ad esempio il tono di *si bemolle* associato alla «Würde von Magistratpersonen» (dignità dei magistrati), quello di *mi bemolle* che sconfina «in das Feyerliche der Priesterschaft» (solennità del sacerdozio) e *la bemolle* che simboleggia «die Majestät von König und Königin» (la maestà di re e regina)[39]. *Mi maggiore* possiede un carattere addirittura divino, mentre le tonalità più ricche di alterazioni e dunque distanti dal do (es. *fa diesis* o *do diesis*) suonano completamente artificiose, dato che in esse ogni residuo dell'originaria semplicità è scomparso. Nell'assegnare le arie il musicista deve dunque tenere conto di tutti questi aspetti, sia del valore espressivo intrinseco ad ogni tonalità (*sol magg.* non trasmette lo stesso affetto di *fa min.*), sia del ruolo del personaggio (se a cantare è un re sarà indicata una certa tonalità, se è un prete o un guerriero un'altra e così via)[40].

La sconfinata ammirazione heinsiana per la voce si inquadra anche sotto un altro aspetto, che riguarda l'interesse dell'autore per la natura fisico-scientifica della musica. Nel suo discorso d'apertura Lockmann spiega la tecnica d'emissione dei suoni e descrive minuziosamente la struttura dell'apparato fonologico e respiratorio, dalla cassa toracica alle labbra. Il percorso compiuto dalla voce, dall'origine all'approdo finale, viene seguito nella sua interezza, e dunque ad essere messa in rilievo non è soltanto la fase della produzione, ma anche quella della ricezione. Entra cioè in gioco, come senso fondamentale dell'uomo, l'udito, la cui superiorità rispetto alla vista era già stata proclamata da Herder e dallo stesso Heinse nei *Musikalische Dialogen*. L'impostazione herderiana volta a conciliare il rigore scientifico con un approccio di tipo sensualistico e psicologistico si riflette nelle ricerche compiute da Heinse, che si avvale della preziosa collaborazione dell'amico Sömmerring, autore tra l'altro delle vignette che corredano la prima edizione del romanzo[41]. L'orecchio non è soltanto un organo esterno, la cui funzione consiste nel ricevere i segnali provenienti da una sorgente sonora e trasmetterli al nervo uditivo affinché vengano elaborati dal cervello. Esso mette in collegamento l'uomo con il mondo circostante, e costituisce la porta d'accesso al cuore e ai sentimenti, da dove la musica penetra nel nostro io per esercitare il suo effetto peculiare, cioè suscitare le emozioni. Accanto alla fisiognomica della voce, la *Ohrenphysiognomik*

permette di risalire al carattere di un interprete o di un compositore attraverso l'ascolto delle melodie da lui prodotte, come afferma la madre di Hildegard quando scopre che Lockmann è l'autore dell'*Achille in Sciro*: «Achilles hat in der Musik Ihre Physiognomie; und wer Sie kennt, sieht *Sie* in seinen Melodien»[42]. L'indagine anatomica si rivela essenziale per capire il meccanismo comunicativo secondo cui le vibrazioni prodotte dal cantante, sulla base della *Resonanztheorie*, si ripercuotono con maggiore intensità all'interno del corpo dell'ascoltatore: «Der ganze Mensch erklingt gleichsam [...]. Unser Gefühl selbst ist nichts anders, als eine innere Musik, immerwährende Schwingung der Lebensnerven»[43]. Nella visione heinsiana, mirata ad una comprensione globale del fenomeno musicale, una spiegazione dell'origine e delle caratteristiche fisiche del suono non può essere in alcun modo tralasciata, anzi fa da premessa ad ogni riflessione successiva: «Meßbar und erklärbar wirken die Töne an und für sich durch ihre Höhe und Tiefe, Stärke und Schwäche; und dann durch ihre Dauer, Folge und Verbindung. Man könnte dieß *die reine Musik* nennen»[44]. Prima ancora di essere un linguaggio, e precisamente la *Sprache der Leidenschaften*, la musica è una scienza che ha la sua base nella natura. Naturale, cioè primitivo, è il corpo nudo, naturale è la voce senza strumenti, e naturale è anche la musica intesa come frequenze e rapporti matematici tra i suoni. Per questa ragione, nel romanzo, la lezioni di Lockmann sugli organi fonatori e quella, lunghissima (quindici pagine), sui vari sistemi di temperamento precedono la discussione delle opere e gli altri discorsi di carattere più marcatamente filosofico-estetico.

Senza scendere nei dettagli tecnici più ostici, vorrei soffermarmi brevemente, a conclusione di questo paragrafo, proprio sulla digressione che ha per oggetto il temperamento e i vari modi di accordare gli strumenti ad intonazione fissa, come il pianoforte o il clavicembalo. All'epoca di Heinse non si era ancora affermato stabilmente il cosiddetto *temperamento equabile*, già descritto da Aristosseno di Taranto intorno al 320 a. C. e teorizzato dal matematico fiammingo Simone Stevino verso la fine del XVI secolo. Il sistema, inventato per ovviare agli inconvenienti del *temperamento naturale* e del *sistema pitagorico*[45], consiste in un 'aggiustamento' dei gradi della scala naturale, in modo da dare uniformità ai vari tipi d'intervallo ed eliminare le ambiguità tra tono maggiore e minore o semitono diatonico e cromatico. L'idea di base è molto semplice: si tratta di suddividere l'ottava in 12 parti, ciascuna corrispondente ad un semitono, in modo che ogni tono risulti formato da due semitoni uguali. L'espediente fa coincidere diesis e bemolli (es. sol diesis = la bemolle) e permette, sugli strumenti a tastiera, il passaggio senza difficoltà da una tonalità all'altra, come volle dimostrare Bach con i due volumi del *Clavicembalo ben temperato* (1722 e 1744). In *Hildegard von Hohenthal* Lockmann, dopo aver esposto i differenti tipi di accordatura, esprime la sua anima rousseauiana e si dichiara a favore del temperamento naturale, che garantisce una maggior ricchezza espressiva, mentre quello equabile, oltre ad apportare delle correzioni artificiose, toglie alle singole tonalità il carattere indivi-

duale. Sul tema si crea anche una piccola disputa con Hildegard, la quale sembra propensa a difendere il sistema equabile, disputa che si risolve ben presto in virtù della constatazione che, qualunque sistema si adotti, nessuno strumento potrà mai eguagliare l'espressività della voce umana. Interessante è, nell'argomentazione di Lockmann, la sottolineatura di una delle proprietà tipiche della musica, anch'essa ampiamente discussa da Herder: il movimento. Commentando lo scarto che si crea tra l'ottava naturale e quella ottenuta mediante la sovrapposizione di dodici quinte pure, il geniale *Kapellmeister* si lancia in un paragone astronomico che dà l'idea della forza dinamica insita nelle note: «Die Quinten der Natur gleichen den Monaten der Sonne; sie läuft in einem Jahre immer etwas weiter, als die zwölf Gestirne des Thierkreises. Alles Wesen strebt ewig fort nach dem Unendlichen»[46]. Il moto perpetuo dell'universo si rispecchia nell'incessante tendenza della musica alla *Bewegung*, una tendenza che, sembra essere l'idea di Lockmann, va assecondata e non imbavagliata in astratte teorizzazioni studiate a tavolino.

È ovvio che un non musicista rimanga spiazzato di fronte alla quantità di nozioni tecniche che gli vengono propinate nel romanzo, impossibili da comprendere per chi non ha alle spalle uno studio specifico della materia. L'assenza di adeguate conoscenze teoriche non deve però diventare un disincentivo alla lettura: essenziale è comunque andare oltre i particolari ed afferrare il senso generale del messaggio che l'autore affida alle capacità oratorie del suo personaggio. Antitetica per stile e orizzonte culturale a quella di Wackenroder ed estranea a tutte le inquietudini romantiche, l'opera di Heinse coglie alla perfezione il medesimo dato, cioè l'ambivalenza della musica, nella cui natura si combinano sorprendentemente principi contrastanti, riassumibili nella dicotomia per eccellenza, che oppone precisione matematica e indeterminatezza semantica. Conciliare gli opposti per realizzare una grandiosa sintesi è l'ambizione che traspare dalle parole di Lockmann e ne anima l'attività artistica, la quale non è minimamente influenzata dai dubbi e dalle difficoltà che affliggono i suoi colleghi, sia fittizi (Berglinger) che realmente esistiti (Mozart e Beethoven).

3. L'analisi delle opere e le altre discussione teoriche

È arrivato infine il momento di osservare da vicino la parte che occupa complessivamente oltre la metà del romanzo e ne costituisce il vero motivo d'interesse, ossia la discussione delle opere musicali. Nel paragrafo introduttivo ho accennato alle diverse posizioni assunte dai critici nei confronti delle *Werkbesprechungen* (discussioni delle opere) e della concezione musicale di Heinse, con particolare riferimento ai saggi di Müller, Caduff e Goer. Se la Müller ritiene che i commenti di Lockmann e le numerose digressioni tecniche non abbiano niente a che fare con la trama, considerandole una sorta di trattato incorporato nel romanzo, le altre studiose vedono invece un nesso tematico tra le avventure che si svolgono nella piccola corte renana e le vicende, se non di tutti, almeno dei più impor-

tanti melodrammi incontrati durante la lettura. Più precisamente, possiamo dire che il vero parallelismo sussiste tra la storia dei due protagonisti e l'*Achille in Sciro*, e che tutte le altre opere servono in qualche modo da preparazione al *climax* rappresentato dal dettagliato racconto dell'opera di Lockmann, momento a partire dal quale l'azione, fin lì statica, subisce una brusca accelerazione. Soffermandosi sui singoli melodrammi l'autore vuole presentare un florilegio dei vari modelli ai quali Lockmann, nel suo colossale tentativo di sintesi, s'ispira per portare a termine il capolavoro che gli procurerà gloria immortale.

In totale i brani musicali citati e analizzati più o meno approfonditamente nel romanzo sono ben 43, così suddivisi: 14 titoli appartenenti al repertorio sacro, 28 opere teatrali e un balletto. Tra le composizioni liturgiche, oltre al *Miserere* di Allegri, ve ne sono altri tre, di Leo, Jommelli e Sarti, a conferma dell'importanza che il pezzo riveste nel contesto generale. Vi sono poi tre *Salve Regina*, uno celeberrimo (Pergolesi), gli altri meno noti (J. C. Bach, Majo), il *Messiah* di Händel, infine alcune opere minori di Palestrina, Leo e Majo. Tra i melodrammi, la parte del leone spetta a Jommelli con sette titoli, seguito da Gluck con cinque. Molto rappresentati anche il prematuramente scomparso Francesco Majo e Traetta (quattro a testa), mentre di Piccinni sono presenti due opere. Un solo titolo ciascuno, infine, per Sacchini, Salieri, Haydn, Cimarosa, Pergolesi e Sarti. Più interessante della preferenza accordata ad un autore rispetto all'altro sono comunque la scelta del genere e degli argomenti: solo due tra quelle menzionate sono opere buffe – *Cecchina ovvero la buona figliola* di Piccinni e *Il convito* di Cimarosa – tutte le altre sono melodrammi o *tragédies lyriques* che trattano soggetti mitologici, storici o letterari. Significativa, in un romanzo incentrato su una donna, è la netta prevalenza di grandi eroine femminili, tra cui spiccano Armida, protagonista di sei opere, e Ifigenia, della cui storia vengono prese in esame cinque differenti versioni. Per quanto riguarda i personaggi maschili, si tratta spesso di figure di secondo piano, il cui nome non esercita un grande richiamo (Fetonte, Vologeso, Caio Fabrizio, Demofoonte). Quando gli uomini recitano un ruolo importante (Oreste, Enea, Rinaldo), lo fanno grazie alla presenza di una donna a loro legata, quasi risplendessero di luce riflessa. La stessa cosa accade a Lockmann, il quale ha bisogno della compagnia della sua musa ispiratrice per emergere dalla mediocrità e conquistare il centro della scena.

Ritengo importante sgombrare subito il campo da un equivoco. Chi immaginasse di farsi un'idea precisa delle opere attraverso l'analisi di Lockmann, rimarrebbe inevitabilmente deluso. A parte le numerose inesattezze – scene scambiate, errori nella strumentazione, incertezze terminologiche – e l'assenza della progettata e mai realizzata appendice contenente gli esempi musicali, Heinse non ha la pretesa di 'far ascoltare' i brani al lettore. In altre parole l'autore, come aveva già spiegato durante la discussione del *Miserere*, non nutre la velleità di infrangere il limite dell'indicibile, secondo il quale la riproduzione verbale non può in alcun modo

sostituire l'esperienza diretta della musica. *Unsagbarkeit*, indicibilità, non significa però *Unerklärbarkeit*, inspiegabilità. Conscio dell'impossibilità di trasmettere per mezzo della scrittura sensazioni uditive e reazioni emotive del tutto personali, e dunque per niente intenzionato a valicare i confini che separano le varie arti, Heinse sceglie di concentrarsi prevalentemente sul testo poetico, al fine di mettere in evidenza i vari affetti e discutere la caratterizzazione dei personaggi. La centralità del libretto, insieme al primato della musica italiana e alla supremazia del canto, costituisce la base del credo musicale di Heinse, rimasto sostanzialmente inalterato rispetto alla giovinezza, cioè all'epoca dei *Musikalische Dialogen*.

Per quanto riguarda la parte musicale, la superiorità dello stile italiano si fonda sulle caratteristiche di semplicità e naturalezza sottolineate da Rousseau:

> Der Vorzug der guten Italiänischen Musik besteht in dem edlen leichten Gang der Melodie, dem Ebenmaaß ihrer Perioden, der Klarheit, Reinheit passender mannigfaltiger Harmonie, und überhaupt der schönen Proporzion des Ganzen. Kurz, die Musik wird so viel als möglich selbst Natur[47].

In particolare, Werner Keil osserva che Heinse predilige le composizioni che si attengono ai seguenti requisiti: 1) un organico orchestrale piuttosto ridotto, magari di soli archi; 2) un numero limitato di voci, con i violini primi che accompagnano all'unisono il canto e la viola che si unisce ai bassi; 3) un impianto armonico scarno, funzionale alla valorizzazione della melodia; 4) un tempo moderato; 5) una linea melodica dolce e cantabile, per lo più fatta di intervalli diatonici (cioè a toni interi). La musica italiana, soprattutto quella della scuola napoletana, riunisce in sé tutti questi aspetti, e per questo l'epoca della sua massima fioritura merita di essere considerata la vera 'età classica' di quest'arte. Il primato degli italiani, sancito all'unisono da Lockmann e Hildegard («Man muß diesem sinnlichen schwärmerischen Volke die Gerechtigkeit widerfahren lassen, dass es in der Musik – Erfindung und Ausführung zusammengenommen – oben an steht!»[48]), soppianta il modello insuperato offerto secondo Rousseau dalla musica greca, alla quale tuttavia era connaturato un elemento che in età moderna risulta oggettivamente deficitario, ovvero il ritmo. La grande attenzione di Heinse per la componente ritmica è testimoniata da un'altra lunghissima digressione, nella quale Lockmann, citando numerosi passaggi testuali, loda l'impegno di Gluck volto a ricreare nei versi francesi la varietà della prosodia greca. Il fatto che Heinse si associ all'ammirazione rousseauiana per la musica napoletana non deve comunque far dimenticare una differenza fondamentale. Con l'elogio della *Serva padrona* e della compagnia dei Buffoni Rousseau aveva compiuto una scelta progressista, dichiarando il suo sostegno ad un genere nuovo, caratterizzato da un pittoresco realismo, dalla presenza di personaggi appartenenti agli strati più umili e da elementi di satira sociale, che incontra il favore del

popolo e della borghesia in ascesa. Heinse invece ignora quasi completamente l'opera buffa e si rivolge verso il tradizionale melodramma serio e aristocratico, a conferma di un conservatorismo politico che contrasta con il liberalismo in materia sessuale.

L'impronta di Rousseau è certamente determinante nel romanzo, ma non si può dire che vi sia un appiattimento totale sulle posizioni del filosofo ginevrino. Il punto di vista più spiccatamente rousseauiano è rappresentato dal vecchio *Baumeister* Reinhold, amico e sorta di padre adottivo per Lockmann, anch'egli innamorato dell'Italia, che aveva visitato in gioventù. Di Rousseau Reinhold condivide il totale disprezzo per la «bloße Instrumentalmusik» (semplice musica strumentale), degradata a «Zeitvertreib und Spielerey: eine Seiltänzerey von Tönen», o addirittura definita «ein leerer Ohrenkitzel, wie Taback für Nasen und Zungen»[49]. Completamente stregato dall'affascinante voce delle sirene italiane, Reinhold disconosce il valore della musica strumentale rifacendosi al consueto pregiudizio illuministico dell'inintelligibilità: senza testo, i suoni non dicono niente, o meglio il loro significato rimane oscuro a tutti tranne che al compositore. La durezza (e l'insensatezza) di simili giudizi viene messa in rilievo dalla replica di Hildegard, che esprime una visione assai più moderna, riconoscendo gli indubbi pregi della musica senza parole. Essa non serve soltanto a rafforzare il messaggio del testo poetico, bensì porta alla luce tutto ciò che le parole non possono dire, «die stummen Gefühle […] so wie die Gefühle der Nebenpersonen, und der ganzen Gesellschaft, und alles Leben der Natur […]»[50]. «Und selbst das Stillschweigen und den Tod» (e perfino il silenzio e la morte) aggiunge subito Lockmann, il quale, per non perdere il favore dell'amata, si affretta ad allinearsi alla sua posizione: «Sie (la musica strumentale) hat also einen viel weiteren Umfang, als die Menschenstimme; sie ist das Meer und die Luft, worin diese schwimmt und seine Fittiche schlägt»[51]. La debolezza caratteriale di Lockmann e la sua totale dipendenza da Hildegard emergono in una situazione in cui il musicista sembra in parte rinnegare le proprie convinzioni personali per lanciarsi in un'apologia della musica strumentale che, per certi versi, prelude all'apoteosi romantica. L'opinione di Hildegard si dimostra ancora una volta vincente e convincente, tanto da provocare una repentina e un po' patetica conversione di Reinhold, il quale si trasforma improvvisamente in un fan del genere sinfonico: «O *Haydn*, Phönix der Instrumentalmusik, Stolz von Deutschland!»[52]. Singolare è il fatto che, qui e altrove, la difesa del linguaggio strumentale e della sua *Unübersetzbarkeit* (intraducibilità) sia affidata ad una cantante, indice della volontà di superare uno dei più accesi dualismi del dibattito estetico settecentesco (e non solo). La musica non ha tuttavia ancora la forza necessaria per emanciparsi del tutto dalla parola e conquistare la piena autonomia che le viene riconosciuta nell'Ottocento romantico. Significativa è ad esempio la scarsa considerazione che Hildegard riserva al fortepiano, strumento che ha imparato a suonare con estrema facilità, in modo intuitivo, ma reputato solo un mezzo per accompagnare la voce e non per esibirsi da solista. Indiscutibile rimane quindi,

anche per gli altri personaggi che partecipano alle discussioni, la supremazia del canto e della melodia rispetto alla componente armonica. Non mancano i dissidi, come abbiamo appena visto, ma il punto d'incontro tra le opposte concezioni si ravvisa nel comune richiamo alla rimpianta e mai abbastanza celebrata unione archetipica delle arti («Poesie und Musik waren ursprünglich Eins», la poesia e la musica erano in origine una cosa sola). Al sospirato obiettivo si avvicina certo lo stile italiano, ma per realizzarlo, come afferma Hildegard, sarebbe molto meglio che compositore e librettista fossero la stessa persona.

Il fatto che l'autore affronti il genere operistico *dopo* aver parlato della musica sacra, la cui trattazione si esaurisce nella prima parte, non è casuale, ma segna piuttosto un salto di qualità. Nonostante l'indubbio merito di aver riportato alla luce antichi brani allora del tutto sconosciuti, e di aver quindi in parte contribuito alla riscoperta romantica della *Kirchenmusik*, per Heinse questo tipo di repertorio rimane inferiore alla musica drammatica perché limita fortemente l'espressione individuale, ingabbiata da un lato nelle rigide regole dello stile polifonico, e frenata da un testo in cui dominano sentenze morali, sentimenti generali e riflessioni collettive legati all'ideologia cristiana. Quello che interessa maggiormente ad Heinse, invece, è proprio la forma singola, caratteristica, nella quale si manifesta compiutamente l'espressione del genio. Per questo egli evidenzia di volta in volta in ogni opera *un* affetto, che rappresenta «das Wesentliche» o «den Kern des Ganzen», oppure prende in considerazione un singolo personaggio per confrontare le raffigurazioni che ne hanno fatto i differenti autori. Spesso la colpa più grave di cui si macchiano a turno il poeta e il musicista consiste nel non aver centrato il carattere dell'eroe e di averlo di conseguenza reso inverosimile o addirittura ridicolo. La severa, puntigliosa critica di Lockmann si appunta su ogni particolare e non risparmia, quand'è il caso, nessun compositore, neanche il prediletto Jommelli, al cui *Fetonte* sono riservate parole assai spregiative. In generale, il nucleo di quasi tutti i melodrammi è l'amore nelle sue varie sfaccettature (passionale, filiale, fraterno), ma accanto a questa *Hauptleidenschaft*, a questa passione dominante, anche molte altre passioni giocano un ruolo importante, anzi lo scopo di Heinse è proprio quello di individuare, per ognuna di esse, l'opera o la scena che ne fornisce la rappresentazione ideale. Così la *Iphigénie en Tauride* di Gluck è il capolavoro per l'amicizia, l'*Antigone* di Traetta per la tenerezza sororale, la *Sofonisba* dello stesso autore per l'eroismo ecc. È chiaro comunque che, affinché si stabilisca una relazione tra le opere e la trama del romanzo, nell'ottica dell'identificazione interprete-personaggio, il sentimento amoroso mantiene un posto centrale. L'illusione che si crea è pressoché perfetta, tanto che quando Lockmann e Hildegard cantano, tra languidi sguardi, il duetto di Megacle e Aristea tratto dal secondo atto dell'*Olimpiade* di Jommelli, gli altri pretendenti si insospettiscono e cominciano a pensare che tra i due ci sia ben più di un semplice rapporto maestro-allieva. Il problema è che lo stesso Lockmann cade vittima della *Täuschung*, dell'illusione da lui innalzata a principio

fondamentale dell'arte. Egli non riesce più a districarsi dall'intreccio di realtà e fantasia che si è costruito nella mente a proposito dell'immagne di Hildegard, regolarmente associata ad una divinità, ad una creatura mitologica, ad una statua greca oppure ai vari ruoli che interpreta, tra cui quelli che le si addicono di più sono Armida e Sofonisba. Sebbene la ragazza sia presente davanti a lui tutti i giorni, in carne e ossa, e nonostante le ripetute prove della sua fortissima personalità, il musicista continua in fondo a trattarla come una figura irreale, un'opera d'arte da manipolare a piacimento e sottomettere ai propri fini.

A garantirgli la vittoria definitiva dovrebbe essere, nei piani di Lockmann, il melodramma *Achille in Sciro*, di cui finalmente, dopo tanto parlare, si annuncia il completamento all'inizio della terza parte. La fiducia che il giovane maestro nutre nelle sue speranze di conquistare la ritrosa fanciulla è bilanciata dal timore di un'accoglienza negativa da parte del pubblico, timore che lo induce a celare inizialmente il suo vero nome e a nascondersi dietro lo pseudonimo di 'Passionei'. Unica opera fittizia del romanzo – ma basata su un libretto realmente esistente di Metastasio datato 1736 e musicato più volte[53] – l'*Achille in Sciro* nasce dall'ispirazione proveniente dalla straordinaria voce di Hildegard ed è modellato su di lei per quanto riguarda i due personaggi principali: Achille (nel rispetto della verosimiglianza, un uomo travestito da donna deve essere impersonato da un soprano) e Deidamia, la figlia di Licomede. Per sé invece Lockmann ha riservato i ruoli 'guerreschi' di Ulisse e di Achille in versione maschile, dopo che ha smesso i panni di Pirra. Il parallelismo che intreccia le due vicende si arricchisce di un ulteriore dettaglio: i restanti personaggi dell'opera (Licomede, Teagene, Nearco), proprio come quelli del romanzo, sono puramente riempitivi, niente più che una «Verzierung und Ausfüllung des Ganzen»[54]. I punti salienti del dramma si trovano, a detta dello stesso autore, tra la settima e la nona scena del secondo atto, dove l'impeto amoroso raggiunge il culmine, e all'inizio del terzo, in cui prorompe il conflitto che lacera l'eroe greco, combattuto tra il dolce sentimento per l'amata e il pressante richiamo della gloria. Questo dissidio rispecchia quello che alberga nell'anima di Hildegard, il cui percorso verso la *Selbstverwirklichung* (realizzazione di sé) passa obbligatoriamente per la dolorosa scelta tra la sua attrazione verso il *Kapellmeister* e il desiderio di autodeterminazione, cui si aggiunge, a formare la dimensione etica del romanzo, la consapevolezza dell'intangibilità degli obblighi sociali. Minacciata da ogni parte, la ragazza manifesta accoratamente la propria indole ribelle legata ad un insopprimibile desiderio d'indipendenza, anche dal vincolo familiare: «O, könnte ich aus einem Schiffbruch an die Küsten von Sicilien, Spanien oder Portugal schwimmen, und, jedem unbekannt, mein Glück selbst schaffen!»[55]. L'insofferenza di Hildegard verso qualsiasi forma di legame sentimentale stabile – ricordiamo lo shock provocatole, nella prima parte, dalla proposta di matrimonio da parte di Wolfseck – corrisponde esattamente all'atteggiamento di Deidamia, la quale, prima di innamorarsi di Achille, aveva respinto seccamente un altro spasiman-

te, il principe Teagene: «Del sen gli ardori / nessun mi vanti; / non soffro amori, / non voglio amanti; / troppo mi è cara / la libertà»[56]. Le parole della principessa esprimono quella fusione di «herbe Jungfräulichkeit und Dianenwesen»[57] che caratterizza la personalità della protagonista, la cui fermezza però vacilla pericolosamente sotto la spinta sempre più forte del sentimento, cantata da Achille-Pirra e Deidamia nella scena chiave di tutta l'opera: «Se un core annodi, / se un'alma accendi, / che non pretendi, / Tiranno Amor?»[58]. La centralità di questi versi è tanto più evidente se si pensa che essi erano stati anticipati alla lettera da Reinhold, il quale, in un precedente colloquio con Lockmann, aveva dichiarato di sentirsi ormai affrancato, vista l'età, dai lacci del «Tiranno Amore», ed aveva messo in guardia il giovane pupillo dal non restarne schiavo a sua volta. La suggestione creata dalla delicatissima aria, una specie di serenata per cui è previsto l'accompagnamento della sola chitarra, perdura da questo momento fino alla fine del romanzo, rimarcando i momenti decisivi. Finita l'esecuzione dell'opera a corte, Hildegard la ricanta da sola, mentre, già decisa a partire ma ancora tormentata dai dubbi, riflette sul suo futuro pensando a Lockmann: «ach, daß er so leidenschaftlich ist! Daß du ihn zurücklassen mußt! Ach, daß nichts so ganz vollkommenn glücklich seyn kann und darf! Hartes Loos der Menschheit!»[59]. Quando poi la fanciulla giunge a Roma, nelle vesti del castrato Passionei (lo stesso nome scelto da Lockmann per l'autore immaginario della sua opera), incontra Eugenia, la bellissima sorella di un banchiere, che la prega di darle lezioni di musica per il periodo del suo soggiorno. Durante uno dei loro incontri, l'esecuzione del brano *Se un core annodi* alimenta un'attrazione reciproca che, data la vera identità di Passionei, si può definire di natura omoerotica. Infine, è la stessa aria a far scoccare la scintilla tra Lockmann ed Eugenia, ancora ignara del fatto che di fronte a lei c'è il vero compositore, ma pronta a dimenticare l'invaghimento per Passionei e a gettarsi nelle sue braccia non appena ne ascolta la splendida voce tenorile.

Dal punto di vista musicale e drammaturgico la versione heinsiana dell'*Achille in Sciro*, pur presentando tutte le caratteristiche dell'opera napoletana, vuole essere una *summa* del teatro musicale europeo settecentesco. Nonostante la passione per gli autori italiani, il grande spazio dedicato a Gluck e ai suoi lavori in francese[60] dimostra la meticolosità con cui Lockmann studia un'ampia gamma di modelli del passato e del presente prima di affrontare egli stesso l'ardua sfida che si propone, cioè la riunificazione degli stili nazionali dopo la differenziazione creatasi nel Barocco[61]. Del resto l'ambizione titanica del musicista contempla fin dall'inizio la *Versöhnung*, la riconciliazione di tutti gli opposti, prima a livello squisitamente musicale (tra melodia e armonia, tra Rousseau e Rameau, tra approccio matematico e abbandono sentimentale), poi in ambito generale, tra nobiltà e borghesia e dunque tra se stesso e Hildegard. Il successo strepitoso della sua opera conferma che il primo obiettivo è stato centrato. Lockmann ha ormai perfezionato la sua arte a un punto tale da tenere in pugno il pubblico («Sie sind völlig Tyrann Ihrer Zuhörer», Voi

avete la completa tirannia sui Vostri ascoltatori, gli riconosce Hildegard) ma, purtroppo per lui, egli non riesce a completare il piano e a diventare tiranno del cuore dell'amata. Quando ancora la situazione non è del tutto definita, l'incauto musicista rovina tutto tentando un ultimo, disperato agguato notturno nel luogo simbolo del laghetto, episodio che ne mette impietosamente a nudo per l'ennesima volta l'inferiorità, anche fisica, rispetto alla ragazza (durante la violenta colluttazione in acqua Lockmann, che non sa nuotare, rischia infatti di annegare). La misura è colma, e a questo punto l'unica soluzione praticabile per Hildegard resta la fuga, anche perché alle minacce portate dall'impetuoso musicista si aggiunge il pericolo di cadere nelle grinfie del principe Karl, che la vuole condurre a Vienna. Il viaggio in Italia[62], coronamento di una *Sehnsucht* che aleggia per tutto il romanzo, segna anche l'ultimo passo verso la completa realizzazione personale della protagonista, aiutata in questo dalla compagnia di un'amica inglese, la contessa von D. L'origine britannica della nobildonna, e dunque la sua appartenenza ad una società molto più progredita di quella tedesca, testimonia l'anglofilia di Heinse, che vede incarnati nel 'buon governo' inglese gli ideali di educazione e democrazia, intesa come assenza di restrizioni all'affermazione delle capacità e dei meriti individuali. Non è un caso che l'unica persona che si dimostri degna di Hildegard sia un connazionale della contessa, il quale, rispetto a Lockmann, possiede due vantaggi: innanzitutto è dello stesso grado sociale, poi è abile nel non lasciarsi ingannare, unico fra tutti, dal travestimento della ragazza. Il momento in cui avviene il riconoscimento reciproco dei due futuri sposi è allo stesso tempo un *coup de foudre* e un *coup de theatre*. Durante la rappresentazione della *Sofonisba* di Traetta in scena al Teatro Argentina il grido del giovane lord («Donna è vera Sofonisba!») prima spaventa poi affascina Hildegard, il cui cuore inizia subito a battere di passione per il misterioso spettatore. Per ottenere il chiarimento definitivo sull'identità sessuale del favoloso Passionei, il lord usa le stesse maniere di Lockmann, saltando addosso a Hildegard sulle scale che portano alla terrazza di S. Pietro, ma ormai la giovane, sebbene traumatizzata, si sente già legata al suo aggressore ed è disposta a perdonarne l'irruenza.

Il finale reale del romanzo non coincide con quello immaginato dal nostro musicista per la sua opera. Lockmann-Ulisse ha spinto sì Hildegard-Achille ad abbandonare la piccola isola che la ospitava, ma non per unirsi a lui nella battaglia della vita. Certo entrambi gli eroi possono dirsi soddisfatti perché ottengono sia gloria che amore, ma il titanismo di Lockmann appare alla fine ridimensionato o comunque limitato alla sfera artistica. Vincitrice su tutta la linea è invece Hildegard, il cui atto di coraggio e di sfida nei confronti del *diktat* anti-donne le vale il ruolo di antesignana del riscatto femminile: «Ja, ich war muthwillig, und habe die Römer zum Besten gehabt; jedoch zu ihrem Vergnügen. Ich habe unser Geschlecht gerächt, die Unnatur zu verdrängen gesucht, und hoffe guten Erfolg»[63]. È a lei che riesce la vera sintesi tra ebbrezza erotica e dominio dei sensi, tra puro istinto e pragmatismo razionale, un pragmatismo le-

gato anche all'etica aristotelica, che negli anni della maturità rappresenta per Heinse un punto di riferimento importantissimo. La decisione di sposarsi non è per Hildegard, da sempre insofferente al vincolo matrimoniale, né un rinnegamento delle proprie convinzioni né una rinuncia alla libertà personale, dato che la nuova condizione di moglie non ne pregiudica minimamente la carriera artistica. Tale passo è la conseguenza di un rapporto più complesso con la sfera emotiva ed esprime la filosofia di vita dello Heinse maturo, che Gert Theile riassume così:

> Glück bedeutet demnach, sich in der Welt vernünftig einzurichten und sich nicht uneffizienten Lebensplänen einzugeben; Emotionen allein können kein Fundament für eine Existenz sein. So banal wie nüchtern diese Lebenssicht ist, stellt sie doch ein Indiz dar für Heinses anti-egalitaristisches und illusionsloses wie unromantisches Verständnis in sozialen Fragen[64].

4. Excursus: Heinse e Mozart

Generalmente fedele allo stile galante e all'opera italiana fino agli anni '80, Heinse non può essere certo annoverato tra gli estimatori di Mozart, la cui musica contiene a suo avviso «zu viele Noten» (troppe note) ed è caratterizzata da un'eccessiva «Pomp an Instrumenten» (pompositá strumentale). Questo pregiudizio nei confronti degli organici strumentali numerosi era già emerso nel corso del romanzo, a proposito della discussione sulle opere di Gluck e poi in occasione del commento al melodramma di Lockmann *Achille in Sciro*. Se inizialmente vengono lodati il talento e lo spirito pionieristico di Gluck, che aveva ampliato la scarna orchestra napoletana con l'aggiunta di molti fiati, sperimentando anche nuove e ricercate combinazioni timbriche, nella terza parte si conferma la freddezza heinsiana verso le imponenti masse sonore, dalle quali l'essenzialità dell'*Achille in Sciro* sembra quasi una liberazione: «neue reine Keuschheit nach dem immerwährenden französischen Lärmen»[65]. A Mozart, agli occhi di Heinse un cattivo imitatore di Gluck, non poteva dunque che essere riservato un giudizio piuttosto spregiativo.

Del genio salisburghese Heinse conosceva sicuramente il *Don Giovanni* e il *Flauto magico*. Mi sembra abbastanza sorprendente che, nell'ambito della pur non ricchissima letteratura sulla *Hildegard von Hohenthal*, non sia mai stato nemmeno accennato un confronto tra il romanzo e l'ultimo capolavoro mozartiano, rappresentato per la prima volta a Vienna soltanto quattro anni prima. Sebbene dalla lettura dei quaderni non si ricavi nessuna testimonianza diretta di un interessamento specifico di Heinse per la *Zauberflöte*, a mio avviso esistono dei punti di contatto tra le due opere che permettono di avanzare più di un'ipotesi in tal senso. In questo paragrafo mi concentrerò su alcuni motivi comuni, tentando di evidenziare somiglianze e differenze a livello tematico, nell'intenzione di fornire una

nuova, spero interessante chiave di lettura per chi conosce, o per chi desidera conoscere il romanzo heinsiano.

Il primo e più significativo aspetto che merita un approfondimento riguarda il ruolo della donna e il suo rapporto con la parola. Nella *Zauberflöte* viene costantemente rimproverato alle donne di parlare troppo, spesso a vanvera, e di confondere le menti con il loro insulso chiacchiericcio. Il trionfo del bene e della ragione illuministica a cui tende l'intera vicenda – pur in una visione più complessa che non esclude, anzi comprende necessariamente la parte antagonista rappresentata dalle tenebre e dalle forze del male – appare seriamente minacciato dal genere femminile, su cui grava, in una sorta di rinnovata caccia alle streghe di stampo medievale, l'infamante accusa di diffondere false credenze e superstizioni nel mondo. Ciò avviene ad esempio quando Tamino si presenta per la prima volta all'ingresso del tempio della saggezza e, durante il dialogo con il sacerdote guardiano, gli manifesta il suo odio verso Sarastro, reo secondo lui di aver strappato Pamina all'affetto della madre e di tenerla prigioniera tra mille sofferenze. Nella replica, il sacerdote spiega al giovane principe che Sarastro non è affatto un tiranno, e che egli è stato ingannato dalla Regina della Notte: «Ein Weib hat also dich berückt? Ein Weib tut wenig, plaudert viel»[66]. Da lì in poi ha inizio il vero percorso iniziatico di Tamino, in cui la prima prova da superare consiste proprio nel dimostrare la virtù tutta maschile della *Verschwiegenheit*, anche a costo di ferire i sentimenti di Pamina, che, ansiosa di parlare con l'amato, inizialmente non capisce la ragione del suo prolungato silenzio. Naturalmente non è sufficiente essere di sesso maschile per possedere una tale qualità: Papageno infatti, che si sottopone alla prova insieme a Tamino, non riesce mai a trattenersi dal parlare – per questo, all'inizio del primo atto, le tre dame gli chiudono la bocca con un lucchetto – e rimane escluso dalla possibilità di entrare nella cerchia degli *Eingeweihte*. Poco male per un essere tutto spontaneità e natura come lui, nella cui scala di valori i piaceri materiali contano assai più di quelli spirituali. Tamino invece recepisce prontamente il consiglio dei sacerdoti («Bewahret euch von Weibertücken», guardatevi dalle perfidie femminili) e resiste con caparbietà ai tentativi delle tre dame volti a distoglierlo dal suo obiettivo finale. La determinazione del giovane è un bruciante smacco per le ancelle della Regina della Notte, costrette a riconoscere che l'uomo, se vuole, non si lascia lusingare: «Von festem Geiste ist ein Mann, / er denket, was er sprechen kann»[67]. Agli uomini, custodi della razionalità e difensori di ogni virtù morale, è affidata l'educazione di menti e cuori, anche se questo comporta, come nel caso di Pamina, l'allontanamento definitivo dalla sfera familiare. La stessa Pamina rappresenta naturalmente l'eccezione alla malvagità e alla stupidità del suo sesso e si rende degna di accompagnare Tamino nel suo cammino verso la saggezza.

Rispetto alla *Zauberflöte* il romanzo di Heinse rivaluta completamente l'immagine della donna e rovescia il rapporto tra i sessi, specie per quanto riguarda l'ambito comunicativo-linguistico. Quando Hildegard partecipa ad una conversazione su un qualsiasi argomento, i suoi interventi sono

sempre precisi e illuminanti, tanto da incontrare l'approvazione generale. Alle proprietà dialettiche la ragazza unisce una grande capacità di sintesi che le permette di centrare il succo della questione in poche frasi, senza tediare gli astanti con inutili conferenze. Inoltre, tra le sue innumerevoli doti è compresa anche la *Verschwiegenheit*, ovvero, nel caso specifico, la capacità di tacere finché non arriva il momento giusto per esporre le proprie opinioni. Tale caratteristica manca del tutto a Lockmann, il quale naturalmente desta ammirazione con il suo eloquio fluente, ma talvolta si perde in infinite divagazioni che, più che fornire un contributo concreto, sembrano soltanto uno sfoggio di erudizione. D'altro canto, a parte il vecchio Reinhold, le restanti figure maschili (il principe, il fratello di Hildegard, Herr Feyerabend), già di per sé assolutamente marginali, non brillano certo per originalità, e se il loro non è un *plaudern* (chiacchiera) torrenziale come quello del *Kapellmeister*, essi si limitano comunque ad esporre, per lo più con battute banali, punti di vista standardizzati e conservatori. Vero è che anche i personaggi femminili minori hanno un ruolo molto ridotto nella vicenda, tuttavia le donne vincono nettamente il confronto con gli uomini per il loro atteggiamento disinvolto e indipendente, oltre che per la modernità delle loro idee. La madre di Hildegard si distacca ad esempio dallo stereotipo, presente in numerosi romanzi (si pensi solo al quasi contemporaneo *Orgoglio e pregiudizio* di Jane Austen), della 'cacciatrice di mariti', dimostrando di avere a cuore unicamente la felicità della figlia quando appoggia la sua decisione di respingere la vantaggiosa proposta di matrimonio avanzata da Herr Wolfseck. In generale, nella piccola rivoluzione proposta da Heinse, la donna si pone come essere armonico e razionale, capace di sfruttare al meglio le proprie facoltà intellettuali senza perdere niente dal lato della sensualità. Il modello di femminilità offerto da Hildegard abbina alla consueta seduzione del corpo quella della voce, una voce che nasce dall'anima ma è guidata anche dall'intelletto, e che, sia nel canto che in forma parlata, è sempre *verführend* (seducente) senza essere *irreführend* (fuorviante), *bezaubernd* (incantevole) e non *verzaubernd* (ammaliante in senso negativo). In questo modo Heinse supera, seppure in modo effimero, la consunta polarizzazione propugnata dalla cultura androcentrica, anzi *fallogocentrica* (secondo la definizione di Lacan), in cui «la donna e la sua sessualità vengono definite in negativo come assenza, silenzio, mancanza, natura rispetto al discorso simbolico – maschile – privilegiante linearità, ordine, razionalità»[68]. La celebrazione della voce femminile nel romanzo musicale di Heinse rappresenta un *unicum* nel panorama della letteratura tedesca tra Classicismo e Romanticismo. Hildegard è lontana infatti tanto dalla Mignon goethiana, che si esprime quasi esclusivamente attraverso il canto rimanendo per il resto prigioniera della propria afasia, quanto dalle cantanti ammaliatrici dei successivi racconti hoffmanniani, le quali sono, come per Heinse, fonte di ispirazione artistica e di irradiazione erotica, ma la cui seduzione musicale assume decisamente la forma negativa dell'ipnosi, del potere 'demoniaco' che finisce per condurre alla rovina che lo subisce.

Il secondo elemento che mette in relazione opera e romanzo si può individuare nella simbologia della luce e del sole e nell'opposizione giorno/notte. Al termine dell'ultima scena della *Zauberflöte*, dopo che tutte le figure negative (la Regina della Notte, Monostato e le tre dame) sono sprofondate negli abissi, Sarastro annuncia la vittoria definitiva: «Die Strahlen der Sonne vertreiben die Nacht / Zernichten der Heuchler erschlichene Macht»[69]. La fede illuministica nell'onnipotenza della ragione ha sconfitto l'oscurantismo, e l'ordine imposto dagli uomini può continuare a regnare incontrastato. Non c'è dubbio che anche nella *Hildegard von Hohenthal*, per quanto il romanzo sia molto meno denso dal punto di vista ideologico e scevro di tutto l'apparato simbolico mozartiano, la parte 'solare' risulti nettamente dominante. Le frequenti descrizioni paesaggistiche, sia della zona del *Rheingau* che del territorio italiano, offrono al lettore una natura di una bellezza irreale, una variazione continua sul tema del *locus amoenus* dalla quale traspare uno spensierato ottimismo che, in ultima analisi, tradisce la voglia di evasione dalla caotica realtà post-rivoluzionaria e la fuga in un presente astorico. Alla luminosità del paesaggio corrisponde quella che emana dalla figura di Hildegard, i cui tratti fisici (pelle chiarissima, capelli biondi, occhi azzurri) uniti al candore degli abiti e alla verginea purezza ne fanno una creatura angelica, circondata quasi da un alone mistico. La fanciulla veste i panni di Sarastro e si presenta, in un ulteriore ribaltamento di ruoli anche rispetto alle religioni antiche, dove il sole era generalmente identificato con una figura maschile, come personificazione stessa dell'astro, la cui luce incanta gli occhi degli uomini e rischiara le menti di tutti.

Eppure, proprio l'incipit del romanzo sembra smentire tutto quanto detto finora e gettare un'ombra sul dominio della luce e della razionalità:

> Die Sonne löscht alle Freuden der Nacht aus! Wie die schönen Sterne, so die süßen Melodien und Harmonien der Phantasie, und die stärksten Gefühle der Vergangenheit und Zukunft. Die Nacht hat etwas Zauberisches, was kein Tag hat; so etwas Grenzenloses, Inniges, Seliges. Das Mechanische der Zeitlichkeit, das einen spannt und festhält, weicht so sanft zurück, und man schwimmt und schwebt, ohne Anstoß, auf Momente im ewigen Leben[70].

Con questi pensieri Lockmann si sveglia la prima mattina, e poche righe dopo l'autore ci comunica che il musicista aveva concepito in sogno il progetto dell'*Achille in Sciro*. Leggere in queste frasi un'anticipazione del culto romantico della notte, un'esaltazione della dimensione notturna in senso novalisiano darebbe adito ad un'interpretazione piuttosto azzardata, soprattutto in considerazione del fatto che si tratta di pensieri fugaci, fini a se stessi, che non trovano seguito nel successivo sviluppo del romanzo. Tuttavia non si può ignorare che il lessico del brano citato presenta una notevole affinità con la terminologia romantica, al punto che, senza conoscere il contesto, lo si potrebbe appunto attribuire alla penna di Nova-

lis. L'aggettivo *grenzenlos* (sconfinato) richiama alla mente la *Sehnsucht nach dem Unendlichen* (nostalgia verso l'infinito), e lo stesso desiderio di smarrirsi in una realtà trascendente è espresso dall'immagine del soggetto che nuota leggero, sospeso nell'aria, puro spirito e dunque privo ormai di ogni fardello materiale. Come si spiega questa divagazione metafisica da parte del 'terreno', concretissimo Heinse, totalmente estraneo all'idea dell'Assoluto e alla possibilità di un'altra vita dopo la morte? L'ipotesi più plausibile chiama in causa ancora una volta la sfera erotica, pensiero fisso di Lockmann, nella quale si stabilisce il punto d'incontro tra concezioni filosofiche per il resto molto distanti. L'estasi dell'atto sessuale, in cui gli amanti fondono insieme corpi e sentimenti, aspira a sospendere il tempo come successione regolare e indifferenziata di istanti e ad oltrepassare le barriere dell'individualità al fine di raggiungere una dimensione cosmica. In questo modo è da intendersi secondo me il riferimento alla *Zeitlichkeit* (temporalità), che rimanda allo *Zeitrad* (ruota del tempo) di Wackenroder, dietro al quale si scorge una critica alla visione razionalistico-meccanicistica del mondo come un orologio. Come farà in seguito Schopenhauer, Heinse stabilisce un nesso tra musica e piacere erotico, considerati due possibilità di sfuggire alla realtà fenomenica e ottenere une breve, momentanea redenzione.

Terzo e ultimo motivo su cui si basa il mio confronto tra il *Singspiel* mozartiano e il romanzo di Heinse è l'amore, in entrambi i casi principio universale e forza trainante dell'azione. Nella *Zauberflöte* la donna, condannata da un lato come essere immorale e pericoloso, si riabilita dall'altro grazie all'insostituibile funzione di sposa e madre. Ferma restando l'impostazione maschilista, che assegna come primo compito alla donna quello di assecondare docilmente gli impulsi amorosi dell'uomo, è un fatto che le creature femminili si caratterizzano per la forte propensione al sentimento. In fondo, prima di rivelarsi malvagia, è la Regina della Notte che, mostrandosi in tutta la sua umana debolezza di madre ferita, trasmette a Tamino l'amore per la figlia rapita e lo sprona ad andare a liberarla. Più tardi è la stessa Pamina che, credendo di essere da lui respinta ed intenzionata ad uccidersi, rinuncia a tale proposito grazie all'intervento decisivo dei tre geni, i quali le confermano che il suo amore è ricambiato. A quel punto la fanciulla trova la forza per accompagnare Tamino nell'ultima parte del suo percorso, finché entrambi, ormai purificati, fanno il loro ingresso trionfale nel tempio. La vittoria della coppia conferma il potere supremo dell'amore di fronte ad ogni avversità e porta a compimento l'auspicio espresso da Pamina in un precedente duetto con Papageno: «Nichts Edlers sei, als Weib und Mann. / Mann und Weib und Weib und Mann / Reichen an die Gottheit an»[71]. Alla coppia 'nobile' Tamino-Pamina, simbolo dell'amore spirituale, fa da contraltare su un piano più basso quella formata da Papageno e Papagena. Nel contesto dell'opera dove regnano i dualismi (uomo/donna, giorno/notte, idealismo/materialismo), in questo gioco infinito di attrazione e repulsione, tale contrapposizione appare perfettamente logica e coerente. Il buffo uccellatore e la sua compagna incarna-

no gli istinti primordiali, animaleschi, e per loro la massima felicità, come ci ricorda lo straordinario duetto finale, consiste nel circondarsi di una prole numerosa: «Es ist das höchste der Gefühle, / wenn viele, viele, viele, viele / Pa-Pageno, / Pa-Pagena / Der Eltern Segen werden sein»[72]. Quello che mancava a Papageno, per il resto assolutamente soddisfatto della sua vita semplice, fatta di bisogni elementari, era soltanto l'appagamento del desiderio sessuale. Finalmente avuta in dono dagli dei la sua dolce metà, Papageno non vede l'ora di accoppiarsi con lei e dare libero sfogo, anche nel sesso, alla sua prorompente fisicità.

Lo stesso schema duale si ripete, con qualche variante, nella *Hildegard von Hohenthal*. Come abbiamo visto analizzando il romanzo, la protagonista non vuole privarsi in eterno delle gioie dell'amore, ma solo aspettare di poterle godere appieno una volta incontrata l'anima gemella. Per quanto il paragone possa sembrare strano, le insistite *avances* di Lockmann sono, in fondo, delle continue prove da affrontare per Hildegard-Tamino, la quale, giunta alla piena maturità professionale e umana, riceve finalmente in premio un degno compagno per la vita. Allora la ragazza sarà pronta a concedergli quello che, non senza tentennamenti, aveva rifiutato al focoso *Kapellmeister*. Dal canto suo Lockmann, nonostante l'indubbia cultura e il notevole talento artistico, non è altro che un Papageno civilizzato, del quale condivide totalmente la concezione della vita e dell'amore. Amante della natura, del vino e della buona tavola, il musicista di Heinse riduce il rapporto con l'altro sesso ad un'unione meramente fisica, volta alla riproduzione, ed esclude o marginalizza la componente affettiva e gli altri aspetti che caratterizzano la vita di coppia: «Die eigentliche wahre Liebe ist der Drang, mit einer Person vom anderen Geschlecht ein Kind zu zeugen»[73]. Per soddisfare una tale necessità fisiologica, Lockmann ha bisogno di un altro tipo di donna rispetto a Hildegard, e cioè di una creatura ancora più fresca, ingenua e spontanea (e per questo terribilmente provocante). La giovanissima Eugenia è in questo senso la Papagena ideale con la quale egli può convolare a nozze e dimenticare in fretta la cocente delusione subita. La conclusione del romanzo, che vede prima la celebrazione dei due matrimoni sullo sfondo del golfo di Napoli e poi la nascita dei rispettivi pargoli, ripropone il lieto fine tipico della buffa opera italiana nel suo luogo d'origine. Il gioioso epilogo, che regala felicità per tutti, nobili e borghesi, padroni e servi, senza intaccare minimamente l'ordine sociale, conferma la mancanza di un'autentica spinta riformatrice nel pensiero di Heinse. Fin dagli esordi letterari l'autore aveva proposto una rivoluzione tutta interiore, una ribellione dell'individuo contro la morale religiosa e sessuale e contro le imposizioni di un'educazione scolastica rigida e opprimente. Verso l'esterno però questa ribellione è frenata dalla convinzione dell'impossibilità di modificare la situazione politica (anche nell'*Ardinghello*, che si conclude con la fondazione di un nuovo stato su basi democratiche e repubblicane, il cambiamento era rimasto confinato nell'utopia). Negli ultimi anni, come avviene per molti altri intellettuali, tedeschi e non, il tradimento degli ideali del 1789 e l'involuzione autori-

taria e sanguinaria della Rivoluzione Francese provocano in Heinse una grande delusione, una sfiducia che si traduce in una presa di distanza dagli eventi storici contemporanei e sconfina nel vagheggiamento di una mitica società armonica, di cui la *Hildegard von Hohenthal* offre una perfetta rappresentazione.

5. Heinse a Wackenroder. Due mondi a confronto

Dopo aver preso in esame singolarmente gli scritti musicali di Heinse e Wackenroder, l'ultima parte del presente lavoro è dedicata, come più volte annunciato, ad una 'lettura sinottica' dei loro testi. Una simile operazione può rivelarsi, allo stesso tempo, facile e complicata. Facile perché, quando si tratta di fare un confronto, non c'è niente di meglio che contrapporre due opere appartenenti a due mondi molto diversi, come osserva Giuseppe di Stefano: «solare, pagano, terreno» quello di Heinse, «notturno, percorso da fremiti religiosi e proteso verso l'assoluto» quello di Wackenroder[74]. Ma la lontananza, oltre che ideologica, è anche stilistica e formale, per cui sembrerebbe difficile e un po' incoerente accostare un romanzo di circa trecentocinquanta pagine come la *Hildegard von Hohenthal*, per quanto bizzarro e anticonvenzionale, a quella breve novella che descrive l'infelice vicenda personale di Joseph Berglinger e ai suoi saggi immaginari. La mia analisi si baserà soprattutto sui personaggi dei due musicisti, i quali, 'nati' nello stesso anno (1796), rappresentano tappe importanti nell'evoluzione letteraria del maestro di cappella in concomitanza con le grandi trasformazioni che questa figura subisce alla fine del Settecento. Prima però di passare al rapporto che intercorre tra Lockmann e Berglinger, vorrei discutere alcuni aspetti di natura stilistica e tematica che, già emersi nei capitoli precedenti, vengono trattati assai diversamente da Heinse e Wackenroder: l'uso delle metafore acquatiche in riferimento al motivo musicale, la presenza di figure femminili, il senso di responsabilità sociale del musicista e il legame tra finzione letteraria e sviluppi della musica reale.

5.1 L'uso della Wassermetaphorik

A nessun lettore può sfuggire l'uso insistito, da parte di Wackenroder, di immagini acquatiche o di termini che rimandano esplicitamente al campo semantico dell'acqua, a cominciare dal titolo stesso della prima raccolta, *Herzensergießungen*. Il ricorso a questo mezzo stilistico si intensifica notevolmente nelle *Phantasien über die Kunst*, in coincidenza con il passaggio dalle arti figurative alla musica. L'autore, che avverte l'impossibilità di rendere a parole l'essenza dei suoni nonché la sua personale reazione all'esperienza dell'ascolto, sente l'esigenza di appoggiarsi ad un lessico in grado almeno di suggerire la caratteristica principale della musica, cioè il movimento. Per quanto insufficiente, la metafora del «fließender Strom», del fiume che scorre, insieme a tutti i verbi ad essa collegati, è l'unica che permette di rendere l'idea dell'energia dinamica insita nel fenomeno mu-

sicale. A ben guardare, la musica si sottrae ad una definizione precisa sia sul piano ontologico (che cos'è la musica?), essendo la sua natura inafferrabile con gli strumenti della ragione, sia su quello ermeneutico (di che cosa parla la musica?), essendo il suo un linguaggio intraducibile. Ciò non implica però, una totale inaccessibilità, dato che la strada resta sbarrata solo per la comprensione intellettuale. Seguendo invece un'altra via, quella del cuore, dell'immedesimazione sentimentale, si può giungere alla meta. Così com'è inutile, dice Wackenroder, cercare di descrivere a parole lo scorrere di un fiume, il viaggio avventuroso di miliardi di gocce d'acqua attraverso monti e valli, è impossibile tentare di raccontare il fluire impetuoso, perennemente mutevole dei nostri sentimenti. La musica non ci spiega quel flusso, lo riversa direttamente nei nostri cuori, e in questo modo palesa se stessa (ricordiamo che l'identità musica-sentimento costituisce uno dei cardini del pensiero di Wackenroder). Implicita nel discorso dell'autore è l'affermazione di un'impostazione anti-egalitaristica, secondo la quale la musica è un patrimonio la cui fruizione non è di dominio pubblico, ma è subordinata a una predisposizione naturale o sviluppata comunque in tenera età. Solo chi, fin da bambino, ha imparato a superare a nuoto «das Meer der Gedanken» (il mare dei pensieri) – qui l'immagine acquatica assume un significato negativo, presentandosi associata all'odiata riflessione intellettuale – e a raggiungere la riva dove sorge lo «Zauberschloß der Kunst» (castello fatato dell'arte), può sperare di scrollarsi di dosso ogni retaggio razionalistico e penetrare nei misteri dell'arte.

L'idea romantica dell'infanzia come età privilegiata dell'uomo, oggetto di un'infinita e inappagabile nostalgia, ritorna in un altro importante passaggio concettuale segnato dalla presenza dell'acqua. Di fronte alle preoccupazioni, agli affanni quotidiani che accompagnano la condizione dell'adulto, la musica garantisce una forma di evasione che riporta indietro nel tempo e fa rivivere la spensieratezza tipica del bambino: «o, so tauch'ich mein Haupt in dem heiligen, kühlenden Quell der Töne unter, und die heilende Göttin flößt mir die Unschuld der Kindheit wieder ein, daß ich die Welt mit frischen Augen erblicke und in allgemeine, freudige Versöhnung zerfließe»[75]. Wackenroder attinge qui ad uno dei simboli più antichi e universali, all'idea dell'acqua come rinascita, come inizio di una nuova vita. Il ritorno allo stadio infantile si collega, in un parallelismo tra la storia dell'uomo e le varie fasi di sviluppo della civiltà, al sospirato recupero dell'innocenza primitiva, a quella mitizzata 'età poetica' in cui gli uomini erano «unschuldige Wesen», esseri innocenti. A tale sogno si affianca però, contestualmente, la presa d'atto della vacuità del medesimo. La «kindliche Freude», la gioia infantile che si prova durante l'esperienza musicale è tanto piacevole quanto effimera, è una gioia onirica, destinata a svanire nel nulla come una «liebliche Seifenblase» (graziosa bolla di sapone). Anche quest'ultima immagine, che rimanda ad un tipico divertimento infantile, s'inserisce nel contesto lessicale e tematico della contrapposizione adulto-bambino sulla quale l'autore costruisce la propria argomentazione. Quando lo sconforto del protagonista prevale sulla feli-

cità, allora l'abbandonarsi al gioco e il ritorno all'infanzia appaiono tanto più gravi in quanto indice dell'indifferenza di Berglinger di fronte alle sofferenze dell'umanità, del rifiuto di ogni responsabilità sociale, a causa del quale egli prova ora un atroce senso di colpa: «Und mitten in diesem Getümmel bleib ich ruhig sitzen wie ein Kind auf seinem Kinderstuhle und blase Tonstücke wie Seifenblasen in die Luft, - obwohl mein Leben ebenso ernsthaft mit dem Tode schließt»[76].

Dopo il fiume e la fonte, Wackenroder ricorre ad un'altra metafora classica, quella del mare. Nei saggi delle *Phantasien* si assiste ad un graduale slittamento di significato di tale immagine in concomitanza con le oscillazioni dello stato d'animo di Berglinger, perennemente sospeso tra fervido entusiasmo e cupo pessimismo. Nei momenti in cui la fuga nel mondo della musica appare una liberazione, una redenzione dalla miseria dell'esistenza, allora il mare è dipinto come una distesa pacifica, un oceano di tranquillità pronto a dissolvere dolori e inquietudini. Si tratta di un «tönendes Meer», un mare risonante che bagna il «Land der Musik», la terra della musica, e su questo immenso specchio d'acqua il soggetto può navigare senza problemi, lasciandosi trasportare dallo spirito divino verso la terraferma: «Ich löse mich los von allen Banden, segle mit flatternden Wimpeln auf dem offenen Meere des Gefühls und steige gern, wo immer der himmlische Hauch von oben mich heranwehet, ans Land»[77]. Quando però la disperazione causata dal profondo disagio esistenziale del musicista prende il sopravvento, allora la placida superficie marina si trasforma in un turbinio di onde altissime le quali, dopo aver sollevato l'individuo al di sopra degli altri uomini, lo scaraventano con violenza verso il basso, «in den tiefsten Abgrund». Il brano in cui la metafora del mare assume una connotazione decisamente negativa è naturalmente *Ein Brief Joseph Berglingers*, il documento più drammatico dell'intera raccolta. Da notare anche in questo caso l'uso sapiente da parte di Wackenroder degli elementi lessicali e tematici, tra loro legati con grande coerenza, il che smentisce ancora una volta il presunto dilettantismo dell'autore. Il motivo della caduta nell'abisso ritorna infatti poco dopo, nella lettera, a segnare la presa di coscienza del musicista che, elevatosi ad altezze stratosferiche per i suoi simili, è adesso esposto al rischio di precipitare nei crepacci che si aprono tutt'intorno a lui.

Negli scritti di Wackenroder, la *Wassermetaphorik* porta dunque con sé un'idea di potenza, di vastità che, al di là delle varie sfaccettature, rimane legata soprattutto al simbolo dello *Strom*, presente fino dagli anni dello scambio epistolare con Tieck. Musica e sentimenti scorrono incessanti e inarrestabili, una massa d'acqua impossibile da arginare, come suggerisce il passaggio che descrive lo sbocciare della passione nei due amanti della fiaba orientale: «ihre leisesten Gefühle zerflossen und wogten vereinigt in uferlosen Strömen daher»[78]. Ambivalente come l'arte a cui si riferisce, l'effetto dell'acqua può essere benefico e rigenerante al pari di una doccia dopo una giornata faticosa, oppure devastante, come un'alluvione che travolge tutto quello che incontra sul suo cammino.

Rispetto a Wackenroder, qual è il rapporto di Heinse con l'elemento acquatico? Prima di scrivere la *Hildegard von Hohenthal*, l'autore aveva manifestato in più occasioni il suo intenso amore per la natura, del quale si possono distinguere due momenti: da un lato l'ebbrezza per la maestosità, per l'imponenza dei grandi scenari, dall'altro la sensazione di rilassante serenità derivante dalla visione di un paesaggio idilliaco. Il primo aspetto si può riscontrare nella descrizione delle cascate del Reno a Sciaffusa, che Heinse ebbe occasione di vedere nell'agosto del 1780 mentre si stava recando in Italia. Il bellissimo testo esprime tutta la meraviglia e insieme il senso d'impotenza dell'uomo, che viene quasi sopraffatto da un così sublime spettacolo. Il credo panteistico dell'autore trapassa, com'è lecito attendersi, in un 'pansessualismo' attraverso il quale la cascata si trasforma in un rapporto carnale dove si realizza «die Begattung des Wassers mit der Erde»[79]. Il Reno sembra voler penetrare dentro la terra, che però oppone resistenza, respingendo l'impeto del fiume e costringendolo a schiantarsi contro le rocce fino a dissolversi in una nube di schiuma e vapore. Nell'estasi che coinvolge l'osservatore, il quale vorrebbe partecipare all'amplesso, l'assordante scrosciare delle acque non è più un rumore ma una sinfonia celestiale: «sein Brausen in der Ferne scheint wie Harmonie, in welche einzelne Fluthenschläge die Melodie machen»[80]. Heinse ribadisce qui la sua fede nella superiorità del modello rispetto alla rappresentazione: la natura è in grado di creare un'arte che nessun genio potrà mai eguagliare, e in confronto alla quale pittori straordinari del calibro di Tiziano o Rubens appaiono semplici dilettanti. La musica che scaturisce dal rovesciarsi della massa d'acqua trae la sua origine da una natura in cui tutti gli elementi – terra, acqua, fuoco e aria – vengono deificati e il loro incontro produce un ineguagliabile godimento sensuale: «O Gott welche Musik, welches Donnerbrausen, welch ein Sturm durch all mein Wesen! Heilig, heilig, heilig!»[81]. All'estasi travolgente scatenata dalla visione della cascata, fa da contraltare la quiete che riempie l'animo di Heinse nel momento in cui egli si trova davanti un altro panorama incantato, quello offerto dal lago di Zug, in Svizzera, dove lo scrittore arrivò pochi giorni dopo. La superficie verde-azzurra, appena increspata del lago, gli alberi sulle sponde, i monti in lontananza, il silenzio che regna indisturbato, tutto contribuisce a generare una sensazione paradisiaca: «Alles ist still und schwebt im Genuß»[82]. L'effetto della calma non è meno penetrante e commovente di quello del movimento, si tratta solo di due modi con cui si manifesta la divina grandezza dell'universo. In mezzo a questo paesaggio edenico l'individuo si sente sciolto da ogni vincolo ed è pronto ad unirsi panicamente con la natura. Entrambe le esperienze, quella della cascata e quella del lago, sembrano fondersi magicamente e realizzare l'agognata sintesi quando Heinse, ormai giunto sugli Appennini, non resiste alla tentazione di tuffarsi in un ruscello (gesto che, abbiamo visto, Hildegard ripete durante la sua discesa trionfale alla conquista di Roma.)

Nella *Hildegard von Hohenthal* il volto tranquillo, 'apollineo' della natura è nettamente dominante. Le atmosfere rococò, la grazia raffinata e

l'aristocratica eleganza che trasudano dalle pieghe del romanzo trovano una perfetta corrispondenza nello scenario in cui esso è ambientato, un paesaggio ingentilito e rassicurante, per il quale l'aggettivo «romantisch» proposto dall'autore va inteso nella sua specifica accezione di 'idilliaco, pittoresco'. Più che di un'anticipazione di una certa *Naturlyrik* propria del Romanticismo, si tratta di un ritorno alla fase pre-stürmeriana dell'autore, influenzata dai toni e dallo stile della poesia anacreontica. La natura del romanzo non è dissimile da quella che fa da sfondo ai *Musikalische Dialogen*, specialmente al secondo, così come il gusto musicale di Heinse non subisce alcuna significativa evoluzione nel corso del tempo. L'attenuarsi della furia selvaggia, il passaggio dallo sfrenato dinamismo ad una misurata e composta staticità si riflette nella presenza dell'elemento acquatico: alla potente cascata subentra il tranquillo laghetto, polo d'attrazione dell'intera vicenda. La perdita d'energia è però soltanto apparente, dato che l'acqua mantiene un'immancabile carica erotica, riconducibile al suo antichissimo legame con il mondo femminile, come sottolinea, tra gli altri, Lubkoll: «das Wasser ist seit Urzeiten weiblich codiert»[83]. A stabilire il tramite sono naturalmente il corpo e la voce di Hildegard, il cui inscindibile rapporto con la dimensione acquatica percorre tutto il romanzo. Nell'apparato mitologico pagano costruito da Heinse, la protagonista viene paragonata a molte figure, ma centrale è soprattutto l'identificazione con quelle creature il cui habitat naturale è rappresentato da fiumi e laghi oppure dal mare, come ninfe e sirene, senza dimenticare la ricorrente associazione con la dea Venere. L'intima familiarità di Hildegard con l'acqua rende il laghetto uno spazio privato dal quale il mondo maschile è escluso. Lockmann, che non sa nuotare, prova a entrarvi in assenza della sua musa per assorbirne ogni traccia, in un gesto che dimostra tutta la morbosa dipendenza dalla donna, ma deve usare molta cautela, immergendosi soltanto fino alle ginocchia. La seconda volta al temerario musicista rischia di andare molto peggio: Hildegard reagisce come una furia all'ennesimo assalto alla sua virtù, e nella violenta colluttazione che segue scaraventa il suo aggressore sott'acqua facendolo quasi annegare. La violazione di questo luogo sacro (riallacciandosi all'inizio del romanzo, Heinse lo definisce *Paradies*) nonché dell'altrettanto intangibile integrità personale della giovane nobildonna meritano una punizione esemplare.

Presente come motivo tematico e simbolico, l'immagine dell'acqua è scarsamente utilizzata da Heinse, a differenza di quanto fa Wackenroder, a livello lessicale sotto forma di metafora. Quando ciò avviene, l'autore si richiama nuovamente alla sfera erotica con una terminologia volutamente indefinita e ricca di doppi sensi, in cui si riaffacciano le sensazioni di piacere provocate dalla visione della cascata del Reno:

> es ist eine erhabene Einheit, die wie ein Strom von unzählbaren Quellen und Bächen immer mehr anschwillt, und in Wonnenfluthen und Strudeln bald die Herzen herumtreibt, woraus Entzücken entsteht und ein neues Leben kommt[84].

Significativo è il fatto che la citazione riportata si riferisca al commento di una composizione liturgica, e precisamente del *Miserere* di Leonardo Leo. Con grande coerenza Heinse riprende e arricchisce la descrizione metaforica del *Miserere* di Allegri in un brano che ne è il diretto discendente, lasciando quantomai sfumati i confini tra analisi tecnica del procedimento musicale e simbologia sessuale: «Beim fünften fängt der Strom schon an zu schwellen, und der zweite Chor tritt in die Harmonie ein; oder vielmehr zwey Ströme wallen nebeneinander fort, und vermischen sich bey *et vincas* und *cum judicaris*»[85]. L'audace e anticonvenzionale interpretazione di Heinse ha lo scopo di riaffermare l'unica religione che per lui conta davvero, quella dell'eros e del godimento sensuale.

A parte questo punto, la parola *Strom* (fiume, corrente) e i suoi derivati hanno nella *Hildegard von Hohenthal* un peso di gran lunga minore in confronto agli scritti musicali di Wackenroder, il quale utilizza l'intero ambito semantico per esprimere ora l'idea del movimento, ora la potenza dei sentimenti, o ancora per tentare di riprodurre verbalmente stati d'animo e reazioni soggettive causate dall'ascolto. Sia Wackenroder che Heinse individuano nella *Bewegung* (movimento) il tratto distintivo della musica, caratteristica che la rende superiore alle altre arti, ma per evidenziare il concetto il secondo ricorre assai meno alla metafora dell'acqua. Del resto essa acquista una valenza erotica collegata all'immagine della donna, sia mitica che reale, che in Wackenroder è completamente assente. Proprio il rapporto con l'universo femminile, soprattutto in relazione alla visione ambivalente se non apertamente negativa che ne ha sempre diffuso la dottrina religiosa, è uno dei principali aspetti che distinguono Lockmann da Berglinger. Ad un confronto delle loro personalità, artistiche ma anche umane, saranno dedicati gli ultimi paragrafi di questo lavoro.

5.2 I volti di Cecilia

Il racconto della vita di Joseph Berglinger segna un importante doppio passaggio all'interno delle *Herzensergiessungen*, dato che in esso l'obiettivo del cronista si sposta dalla pittura alla musica e dal passato alla modernità. Per il resto esso conferma la struttura e il tono novellistico che caratterizza gli altri brani della raccolta. L'attenzione per il *modus operandi* dell'artista e per i fattori che ne stimolano il processo creativo si intrecciano regolarmente con dettagli biografici e aneddoti 'esemplari', che nel caso di Berglinger si riferiscono in particolare all'infanzia e alla giovinezza del musicista. Analizzando la sua sfera privata si rimane colpiti da un aspetto che non è stato messo in risalto dalla critica ma che, a mio modo di vedere, è tutt'altro che irrilevante: l'assenza o negatività di personaggi femminili in carne e ossa, ribadita peraltro nei testi delle *Phantasien*. La madre di Berglinger è morta durante il parto, e le cinque sorelle, dalla salute malferma, conducono una vita squallida tra le mura domestiche. Nessuna di loro possiede anche un briciolo della delicatezza d'animo, della spiritualità, dell'inclinazione artistica del fratello, il quale

cresce in un ambiente estraneo, come un «zartes Bäumchen [...] zwischen harten Steinen»[86]. La miseria culturale, materiale e affettiva del contesto familiare accentua ancor di più la debolezza caratteriale delle sorelle e le spinge verso una cattiva strada. Quando Joseph torna a casa dopo molti anni per assistere il padre morente, si scopre infatti che due delle ragazze «hatten schlecht gelebt und waren entlaufen»[87], mentre la più grande ha sperperato tutti i soldi ricevuti e destinati a curare l'anziano genitore. La denuncia della dissennatezza, se non della malvagità delle consanguinee di Berglinger sembra funzionale ad una polarizzazione bene/male che ha come conseguenza la santificazione del principio maschile, i cui rappresentanti appaiono così in una luce agiografica che ne esalta la bontà. Una simile lettura 'misogina' trova conferma anche nel fugace accenno alle virtù di Albrecht Dürer, costretto a sopportare le angherie della litigiosa moglie, definita dal narratore un «böses Weib» (donna cattiva).

Forse traumatizzato dalla presenza di cinque femmine intorno a lui durante l'infanzia e l'adolescenza, Berglinger non ha più contatti con le donne: nessuna relazione sentimentale passeggera né tantomeno una compagna stabile. Si potrebbe magari pensare che si tratti di un'omissione intenzionale dell'amico *Klosterbruder*, il quale, in osservanza di un consolidato tabù religioso e ostile al genere femminile, sorvola sull'eventuale incontro di Joseph con l'amore e il sesso. Invece l'esclusione fisica delle donne dalla vita del *Kapellmeister* avviene veramente, e diventa la cifra simbolica di una condotta ascetica, di un ritiro in un mondo interiore al quale ha accesso soltanto la musica. La vocazione che spinge Berglinger a farsi sacerdote della *heilige Kunst* richiede la rinuncia a ogni legame con la realtà terrena, compresi affetti familiari (e vedremo poi quanto peserà in seguito questa scelta) e piaceri della carne. Si assiste così ad un'eliminazione, direi ad una 'smaterializzazione' del corpo femminile, procedimento opposto a quello di Heinse e comune a tutte le *Herzensergießungen*, dove la donna compare solo sotto forma di opera d'arte ed esclusivamente in soggetti sacri (dominante la presenza della Madonna). Tuttavia la *Sinnlichkeit* (sensualità) e il potere di seduzione connessi alla natura femminile non vengono cancellati del tutto, ma ritornano sublimati nel fascino della musica e precisamente in colei che ne è la personificazione, Santa Cecilia. È a lei che si rivolge il giovane Berglinger in una delle due poesie, anzi nei *Lieder* citati dal narratore per chiedere di essere liberato dalla sofferenza che lo opprime e diventare finalmente un grande musicista. La santa può concedergli il potere di penetrare i segreti dell'interiorità e incantare gli uomini con la magica forza dei suoni. Secondo l'interpretazione di Hertrich[88], Cecilia non è più a questo punto una martire cattolica, ma una dea autonoma alla quale è consacrato il tempio pagano della musica, di cui Berglinger, dopo l'iniziale entusiasmo, percepisce lucidamente tutta la pericolosa doppiezza. Nella poesia successiva infatti egli invoca non più la patrona ma Cristo, pregandolo di salvarlo dalla «fremde Macht» (forza oscura) che si sta per impossessare della sua anima. Lo stesso desiderio di evadere dall'opprimente casa paterna per raggiungere la grande città, do-

ve ha sede la corte arcivescovile, viene definito una «Versuchung», una tentazione che, sul momento, promette l'esaudimento di ogni sogno, ma i cui effetti nefasti si renderanno evidenti nel corso del tempo. In riferimento alla natura 'demoniaca' di Cecilia, Kertz-Welzel interpreta la richiesta del *Kapellmeister* come una sorta di patto col diavolo, tuttavia una simile lettura mi sembra un po' forzata, dato che, a differenza di Adrian Leverkühn, la vena creativa di Berglinger non subisce alcun impulso, anzi la sua attività compositiva dopo il trasferimento nella residenza del vescovo cade in una forte stagnazione, direi in una sterilità che è la conseguenza diretta del suo malessere esistenziale.

Berglinger rivolge inizialmente la sua preghiera alla santa, salvo poi avvertire il rischio di consegnare il suo destino nelle mani di una creatura ambigua, capace di elevare gli animi, instillandovi pace e serenità, ma anche di turbarli profondamente. Il giovane Joseph, proiettando lo sguardo nel futuro, è forse già consapevole dell'angosciosa sorte che lo attende, alla cui origine vi è l'incapacità di resistere alla fatale malia della musica. Nel raccontare il sortilegio operato da Cecilia, Wackenroder riprende l'episodio descritto nel terzo brano delle *Herzensergießungen*, dedicato alla figura del pittore e orafo bolognese Francesco Francia (1450 ca.- 1517). La storia narrata dal *Klosterbruder* tradisce un chiaro intento pedagogico ed edificante, al pari delle altre *Malerchroniken*, in cui si esalta il connubio tra devozione religiosa ed estro individuale che animava i maestri rinascimentali. Nel caso di Francesco il fine morale viene invece raggiunto attraverso l'esempio 'negativo' di un artista punito per la sua eccessiva presunzione, che gli fa credere di essere pari, se non addirittura superiore al divino Raffaello, di cui però non ha mai visto neanche un'opera. Quando il genio urbinate gli spedisce il dipinto *L'estasi di Santa Cecilia*, destinato alla chiesa di San Giovanni in Monte a Bologna[89], Francesco è completamente sopraffatto dall'incomparabile bellezza del quadro e, tra la delusione e lo sconforto, chiede umilmente perdono a Dio per aver sprecato la sua vita nella convinzione di potersi paragonare ad un simile genio. L'improvvisa, traumatica presa di coscienza della propria inferiorità genera una debolezza, un'apatia che cancellano d'un colpo il precedente fervore creativo e conducono il pittore nel giro di breve tempo alla morte, della quale egli ha forse una premonizione nel momento in cui, dopo aver osservato il capolavoro di Raffaello, getta un'ultima, sconsolata occhiata alla sua «sterbende Cäcilia»[90]. Viene spontaneo, a mio avviso, ricondurre il rapido declino e l'ottenebramento mentale di Francesco ad una sorta di influsso malefico esercitato dal soggetto del dipinto, supposizione che in qualche modo è avvalorata dallo stesso autore, il quale, nel titolo, pone l'accento sul «merkwürdiger Tod», sulla strana morte che ha colpito l'artista. Se esiste in qualche modo un filo che lega la storia di Francesco a quella di Berglinger, entrambi «Märtyrer des Kunstenthusiasmus»[91], esso si può individuare anche nel fatale incontro con Santa Cecilia, dal quale hanno inizio le loro sventure.

L'alone sinistro che circonda il personaggio di Cecilia s'ingigantisce nella posteriore narrativa romantica, che ne fa una vera e propria megera capace di operare terribili sortilegi[92]. Ne è un esempio la novella di Kleist *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* (Santa Cecilia ovvero la potenza della musica, 1810), in cui si racconta la punizione inflitta a quattro fratelli di Anversa che, colti da furia iconoclasta, avevano progettato la distruzione di un immaginario convento di suore intitolato alla santa e situato nei pressi di Aquisgrana. La vita musicale del monastero è affidata ad una *Kapellmeisterin* di nome Antonia, la quale, ammalatasi gravemente pochi giorni prima, non è in grado di dirigere il concerto in programma per la festa del *Fronleichnamstag* (Corpus Domini). Ma miracolosamente, al momento dell'esecuzione, Antonia appare in chiesa, perfettamente guarita e pronta a guidare l'orchestra. I giovani, presenti in quel momento, rimangono sconvolti dalla musica ascoltata e, ritenuti pazzi, vengono rinchiusi nel manicomio locale, dove conducono per anni un'esistenza ascetica e devotissima, scandita dall'intonazione quotidiana del *Gloria*. Dopo molto tempo la madre, giunta in città, ritrova i figli scomparsi e apprende la loro tragica vicenda. Alla fine si scopre che quella sera fatidica Antonia non si era mai mossa dal proprio letto: era Santa Cecilia che ne aveva assunto le fattezze e diretto il concerto, provocando con la sua musica 'stregata' la follia degli assalitori e salvando il convento.

Il racconto kleistiano esaspera dunque una lettura del motivo di Cecilia (e per estensione della donna associata alla musica) che aveva già fatto la sua comparsa in Wackenroder. Qual è la posizione di Heinse a questo proposito? Nella *Hildegard von Hohenthal* la protagonista, tra i tanti paragoni di cui è fatta oggetto, viene apostrofata per varie volte con il nome di «Cäcilia» o di «heilige Cäcilia». Dietro tale scelta non si cela però nessuna implicazione negativa, nessun'ombra a turbare la limpidezza morale della ragazza, anzi essa si orienta verso una valorizzazione degli attributi di «Reinheit, Unschuld und Bescheidenheit»[93] che la contraddistinguono fin dall'inizio. L'identificazione con la patrona della musica non avviene in base alla capacità di esercitare un potere oscuro e malefico, ma in rapporto alla verginità, alla castità di Hildegard, condizione che accompagna la maturazione artistica della ragazza e le attribuisce in un certo senso un ruolo da *Priesterin*. Ma come abbiamo visto, la rinuncia alla sessualità non è né una dolorosa privazione né una scelta definitiva, dato che essa termina una volta raggiunto l'obiettivo della realizzazione personale, come donna e come musicista. Il percorso compiuto da Hildegard porta gradualmente ad una 'femminilizzazione' della concezione musicale nel romanzo, e dunque ad un superamento di una tradizione culturale limitata ad antichi riferimenti filosofici e mitologici, soprattutto al canto delle sirene. Nonostante il binomio musica-natura femminile fosse presente da sempre nell'immaginario collettivo, l'attività musicale della donna era infatti rimasta per secoli confinata all'ambito dilettantistico e domestico. Lo stesso fratello di Hildegard esprime un'opinione corrispondente al sentire comune nel Settecento: «Die Musik ist, als Liebhaberey betrachtet, mehr

eine Sache für Frauenzimmer, als für Mannpersonen»[94]. Seppur ottenuto attraverso uno stratagemma, il trionfo di Hildegard sul palcoscenico romano dimostra invece che anche per una donna è non solo possibile, ma anche pienamente legittima una carriera da *professionista* nel mondo dello spettacolo. Ciò che sembrava completo appannaggio degli uomini, ovvero un'attività come artista indipendente, risulta alla fine accessibile anche alle donne, segno di un cambiamento sociale che, se lascia immutati i rapporti tra aristocrazia e borghesia, apre almeno la strada al dispiegarsi del talento, del genio individuale. Il riscatto del 'gentil sesso' a scapito del maschilismo dominante è rappresentato simbolicamente dal canto di Hildegard, di cui si evidenzia ripetutamente la superiorità sugli strumenti, generalmente suonati da interpreti maschili.

Come Berglinger, Lockmann ha a che fare con una Cecilia, anzi due. Durante la visita al convento la badessa regala infatti al nostro musicista una preziosa cassettina, sormontata da una miniatura in oro del dipinto di Raffaello raffigurante la santa. Il dono è una sorta di talismano, un oggetto beneaugurante il cui valore si unisce all'effetto benefico della Cecilia reale. Per nulla intimorito dall'incontro con il lato femminile dell'arte di cui si sente padrone assoluto, Lockmann si lascia ispirare dall'energia erotica trasmessagli da Hildegard e ne fa lo stimolo principale della propria creatività. Vero è che la simbiosi fisica da lui agognata rimane un'utopia, però i continui (ma mai netti) rifiuti ricevuti dalla ragazza non si ripercuotono negativamente sulla sua produttività, che anzi trae ancora più vigore da questo dialogo infinito, da questo snervante gioco di attrazione e repulsione. Nel contesto di un romanzo laico, pagano, talvolta addirittura blasfemo, il *Kapellmeister* non deve rivolgere nessuna preghiera, non deve invocare nessuna entità astratta per ricevere la grazia e l'illuminazione artistica: gli basta ammirare la bellezza della sua musa ed ascoltarne la voce per trasformare in melodia l'eccitazione dei sensi. La musica incarnata in un corpo femminile non ha, contrariamente alla visione romantica (e goethiana), niente di 'demoniaco', sia che si privilegi per questa parola l'accezione di 'diabolico', sia che le si assegni il significato di 'irrazionale'. Per il materialista Heinse il diavolo non esiste, per cui non può essere temuto, mentre le donna viene sollevata dall'atavico sospetto che l'additava come 'sorella del maligno' e diventa, come abbiamo visto, sinonimo di razionalità e buon senso. La riabilitazione della creatura femminile (Hildegard), che s'impone grazie alle sue qualità intellettuali, prevede certo un ridimensionamento del potere maschile, ma non determina la sconfitta di Lockmann, al quale anzi, nel clima di ottimismo e fiducia in cui si svolge la storia, è riservato un lieto fine che gli spalanca le porte di un luminoso futuro, benché diverso da quello immaginato.

Per il musicista di Heinse la musica non è assolutamente una «fremde Macht», ma un libro aperto da studiare – e da raccontare – fino all'ultima pagina. Trasparente e sincero, *unkompliziert* è il suo approccio al mondo dei suoni perché così è anche il suo approccio verso l'altro sesso. La donna non crea problemi a Lockmann perché di lei lo attrae soltanto l'aspetto

esteriore, superficiale, mentre pensieri e sentimenti hanno un'importanza molto relativa. Questo è il motivo principale, al di là delle differenze di classe, che gli impedisce di conquistare Hildegard, per la quale la sintonia e la comprensione reciproca contano almeno quanto la bellezza fisica, se non di più. La leggerezza di Lockmann, la sua apertura verso il mondo, la sua passione per le gioie concrete dell'esistenza mancano del tutto al 'collega' creato da Wackenroder, il quale fa dell'introspezione uno stile di vita. Il rapporto estremamente contrastato tra Berglinger e la musica è anche, forse, il tentativo dell'uomo che tenta di comprendere la controparte femminile, con la quale fatica a relazionarsi perché non risponde ai suoi schemi di pensiero, risultando in definitiva 'inconoscibile'. Irrazionalità, inquietudine, mistero sono i tratti che ancora oggi, nella psicologia maschile, accomunano il fenomeno musicale, la natura femminile e la sfera dell'inconscio, e davanti ai quali si prova turbamento e spavento. L'intento di Wackenroder, ripreso poi specialmente da Hoffmann e dal Romanticismo in generale, è quello di descrivere le angosce dell'artista; da lì essi, mettendo al centro dell'attenzione l'inconscio, danno voce al disagio dell'uomo moderno.

5.3 Senso di colpa e responsabilità sociale

Il diverso atteggiamento di Lockmann e Berglinger nei confronti dell'universo femminile, e quindi della musica, è uno dei tratti del solco profondo scavato tra le loro personalità, tra i loro modi di essere. Ho già avuto occasione di dire, richiamandomi al saggio di Goer, che nel Paradiso terrestre ricostruito da Heinse all'inizio del suo romanzo mancano due elementi fondamentali, cioè l'albero della conoscenza e il serpente. Tale significativa omissione determina, di conseguenza, l'estromissione dei concetti di 'divieto', di 'peccato' e di 'castigo divino', così come essi sono stati tramandati per secoli dalla dottrina cristiana. Questo non significa, è bene ribadirlo, che tutto sia lecito e non sia presente una dimensione etica. Essa è rappresentata da Hildegard, fautrice di una severa condanna della sfrenata libertà sessuale (la famigerata *hundische Liebe*) e sostenitrice di una condotta che si mantenga entro i limiti e le regole del decoro. La sua visione si scontra, come sappiamo, con l'istintualità animalesca di Lockmann, il quale interpreta la libertà nel senso più ampio e agisce senza il minimo scrupolo morale. Questo perché non c'è nessun Dio trascendente a cui rendere conto, è la natura stessa ad essere divina, e dunque anche l'uomo che ne fa parte. Nella filosofia heinsiana lo scopo da perseguire per tutti gli esseri viventi è il godimento dei sensi, in ogni sua manifestazione, prima fra tutte naturalmente il piacere erotico. L'unione fisica di uomo e donna è una necessità naturale, e il fatto che alla 'preda' manchi la volontà di cedere alle sue *avances* non costituisce un grande ostacolo per Lockmann, talmente sicuro del proprio fascino – ma si tratta di una sicurezza più ostentata che reale – da ritenere che il raggiungimento dell'obiettivo sia solo rimandato. Sfortunatamente, egli trova invece una persona

che non è disposta a essere considerata soltanto un oggetto del desiderio, e che antepone alle leggi di natura il rispetto per la propria integrità e i vincoli sociali. Quanto il musicista sia realmente interessato solo al corpo di Hildegard lo dimostra la sua reazione nel momento in cui egli rivede la ragazza in quel di Napoli, ormai già sposata e privata della sua attrattiva principale, la purezza: «Schön war sie noch; aber die Rose, nicht mehr auf ihrem mütterlichen Busche, dünkte ihn blaß geworden. Sie hatte für ihn den hohen Reiz verloren, indeß die andre in junger frischer Schönheit prangte»[95]. «Die andere» (l'altra) è ovviamente Eugenia, l'essere fresco e genuino che si esprime quasi solo attraverso il canto, una figura alla Mignon senza però i risvolti drammatici del personaggio goethiano. Con lei Lockmann può finalmente liberare gli istinti repressi e realizzare il suo ideale di amore 'naturale', volto essenzialmente alla procreazione.

Eugenia è la compagna ideale per il musicista di Heinse anche perché proviene dalla medesima classe sociale. Sposandola, Lockmann compie in qualche modo un ritorno alle origini, ma solo per quanto riguarda la sfera privata, dato che la sua vita pubblica continua a svolgersi a stretto contatto con l'aristocrazia. Alla fine del romanzo, egli abbandona infatti l'orchestra del principe per accettare il prestigioso incarico offertogli da una corte reale, su cui non vengono fornite ulteriori indicazioni. L'arrivo improvviso di fama e successo non spingono Lockmann ad affrancarsi dal vincolo di committenza e tentare la strada della libera professione. La sua dimensione naturale rimane alla fine quella del servitore, magari di alto livello, ma pur sempre tenuto al rispetto di precisi obblighi contrattuali. Nella mentalità del personaggio, estranea a sentimenti di protesta, di ribellione aperta contro l'autorità, il rapporto di dipendenza non è affatto una costrizione, piuttosto esso offre una nicchia protetta entro cui portare avanti la propria attività al riparo dal mondo esterno. Sì perché a dispetto della spavalderia, dell'atteggiamento estroverso e dell'inarrestabile parlantina, Lockmann non è pienamente sicuro delle sue doti di compositore e teme il giudizio del pubblico, tanto da attendere prima di rivelarsi come l'autore dell'*Achille in Sciro*. Il ruolo di maestro di cappella, stipendiato dal principe mecenate, gli garantisce l'opportunità di 'testare' in qualche modo il suo talento in un ambiente ristretto, familiare, dove anche un eventuale fiasco potrebbe essere assorbito senza troppi danni. Egli non è preparato ad affrontare la nuova sfida dell'età moderna, rappresentata dalla condizione di artista libero ed esposto ai mutevoli umori del popolo frequentatore dei teatri.

Nonostante queste paure, Lockmann ha bisogno del pubblico. Niente potrebbe essere più lontano dalla sua visione di un'arte autorefenziale, concepita, com'è nei desideri di Berglinger, unicamente per sé e pochi altri. Il culto della *Innerlichkeit* (interiorità) insito nella personalità del musicista di Wackenroder si riflette negativamente sulla sua produzione musicale, impedendogli di incontrare i gusti degli ascoltatori. Per contro la figura e la vita di Lockmann sono caratterizzate da una netta propensione verso la *Äußerlichkeit*, verso un'esteriorità che privilegia i bisogni del corpo ri-

spetto a quelli della mente – di qui la passione, oltre che per il sesso, per la buona tavola e il vino – e che significa anche tendenza a relazionarsi con gli altri. Potremmo anzi dire che di lui conosciamo esclusivamente il lato pubblico, mentre sulla biografia privata l'autore fa calare un riserbo quasi totale. Sappiamo soltanto, e in questo si ravvisa una singolare somiglianza con la storia di Berglinger, che in gioventù Lockmann ha iniziato lo studio del canto e dell'organo contro il volere del padre, il quale aveva in mente per lui la carriera giuridica. Si tratta comunque di un brevissimo accenno isolato, di un dettaglio del tutto ininfluente, di cui non si ha più nessuna traccia nel prosieguo della trama.

La ricerca del contatto con il pubblico è indice della vocazione sociale di Lockmann, una socialità che si esprime soprattutto attraverso l'insopprimibile esigenza di comunicare, direi di condividere pensieri e opinioni, non solo attinenti alla tematica musicale. Sentirsi parte integrante (sebbene in una posizione subalterna) di un ambiente così importante e raffinato, ricevere apprezzamenti e doni per aver svolto al meglio il compito richiesto, godere di un caloroso applauso dopo un concerto: tutto questo è per Lockmann una grande gratificazione e uno stimolo in più a riversare tutte le proprie energie nella musica. Egli non culla l'ambizione di affermarsi come musicista indipendente e, rimanendo fedele a un'idea 'artigianale' della sua professione, non è tormentato dalle ansie, dai dubbi che si affacciano minacciosi sul cammino dell'artista in questa delicata fase di transizione storica. Se Berglinger, al termine di continue, angoscianti riflessioni sulla vera destinazione dell'arte e sulla propria collocazione sociale, giunge alla conclusione che la musica è in fin dei conti un lusso, un vizio da esteti privo di qualsiasi utilità per gli altri, Lockmann non è mai sfiorato da tali pensieri. Essendo la musica un mestiere, per quanto nobile, essa trova in sé la propria giustificazione, e chi la pratica è scagionato da qualsiasi sospetto di immoralità e liberato dal timore di venir meno alle proprie responsabilità sociali. Il pensiero di tali responsabilità, comunque, non ha ragion d'essere nella *Hildegard von Hohenthal*. Il mondo dorato creato da Heinse, dove regnano benessere e ottimismo, è una torre d'avorio impenetrabile e isolata dalla realtà esterna, una realtà fatta anche di miseria e sofferenza, ma che nel romanzo sembra essere del tutto rimossa.

Proprio il senso di colpa è invece un peso insopportabile sulla coscienza del Berglinger maturo. Cresciuto in mezzo al dolore e alla povertà, tra i malati che venivano curati dal padre e i mendicanti che bussavano alla porta della sua casa, il giovane Joseph esprime, con tono spregiativo, il suo disagio e insieme il timore di doversi mischiare «unter das Gedränge des Haufens»[96], di essere in qualche modo coinvolto nell'infelicità generale. Il padre cerca di insegnargli, attraverso l'esempio della sua professione di medico, i valori cristiani della solidarietà, della generosità, della carità, ma per Joseph questo significa sporcarsi le mani, mettersi sullo stesso piano di quella lurida massa che gli provoca solo disgusto. Egli è convinto invece di doversi distinguere, di doversi elevare al di sopra dello «Schlamm dieser Erde»[97] per compiere la ben più nobile missione a cui Dio lo ha destinato,

diventare un musicista. La fuga verso la corte, dove aveva trascorso il più bel periodo della sua vita, è l'unica soluzione che gli si prospetta per sottrarsi all'opprimente atmosfera della casa paterna e ad un futuro di privazioni e sacrifici. Il miraggio di una fulgida carriera lo strappa all'angusta provincia e lo attira nella grande città, in cui egli spera finalmente di realizzare le fantasie che lo accompagnano dalla più tenera età.

A una così fremente *Erwartung* non fa però seguito nessuna *Erfüllung*. I sogni di Berglinger si infrangono ben presto lasciando il posto ad un'amara disillusione, dettata in primo luogo dalla scoperta dei principi matematici che governano la musica e dalla necessità di apprendere tutta una serie di regole prima di lanciarsi nella libera composizione. A ciò si unisce la frustrazione, l'umiliazione di fronte alla scarsissima considerazione di cui l'arte in generale gode presso i nobili, descritti come esseri capricciosi, ottusi e insensibili, totalmente incapaci di provare autentiche emozioni. Tuttavia, a prescindere da questi pur importanti motivi, che segnano una marcata distanza tra Lockmann e Berglinger, c'è un altro aspetto che contribuisce ancora di più a turbare l'animo del musicista di Wackenroder. Sto parlando di un senso di vergogna, di un doloroso rimorso per aver scelto una professione che lo ha allontanato irrimediabilmente dal mondo reale, per aver ignorato le grida disperate di chi aveva bisogno d'aiuto. Rinchiudendosi nella sua campana di vetro, Berglinger ha commesso un peccato, esemplificato dall'immagine biblica del frutto proibito, di cui egli nel corso degli anni avverte tutta la gravità: «Die Kunst ist eine verführerische, verbotene Frucht; wer einmal ihren innersten, süßesten Saft geschmeckt hat, der ist unwiederbringlich verloren für die tätige, lebendige Welt»[98]. La convinzione di essere stato chiamato dal Signore a perseguire scopi ben più alti, sganciandosi da una realtà sociale dominata dai principi di «Zweck und Nutzen»[99], si sbriciola di fronte al pensiero che, al contrario, sono proprio coloro che esercitano un lavoro utile e disprezzano l'arte a condurre «ein wohltätiges, gottgefälliges Leben»[100]. La lettera in cui sono contenute tali considerazioni è una sconvolgente, toccante confessione di un uomo che vede crollare miseramente le proprie certezze, che sente di aver sbagliato ma che ormai non può più tornare indietro.

Se leggiamo i saggi delle *Phantasien* nell'ordine in cui essi sono pubblicati, allora le affermazioni della lettera ci riportano necessariamente all'inizio della raccolta, ovvero alla fiaba del santo ignudo, che adesso appare in una nuova prospettiva, in stretto rapporto con le vicissitudini di Berglinger. Anche il musicista, al pari dell'anacoreta, sente l'oppressione dello *Zeitrad*, l'assillo incessante del mostruoso ingranaggio simbolo delle leggi meccanicistiche e razionalistiche che regolano la società, ma anche delle sciagure che affliggono il genere umano. Ben diverse sono però le reazioni dei due personaggi. La santità dell'eremita consiste nel suo farsi carico dei mali del mondo, nel prendere sulle sue spalle, come Gesù, quel pesantissimo fardello di dolore di cui molti non vogliono curarsi. Il suo corpo nudo non ha nulla dell'erotismo caro ad Heinse, esso è piuttosto un oggetto da mortificare, da punire, da sottoporre ad un supplizio atroce

quanto non richiesto, autoinflitto per riscattare gli altri dal peccato. Quando Berglinger pensa alla sua ignavia, alla sua vigliacca ritirata dalla cruda realtà, è l'immagine del santo ignudo che gli viene in mente:

> In solcher Angst begreif ich es, wie jenen frommen asketischen Märtyrern zumute war, die, von dem Anblicke der unsäglichen Leiden der Welt zerknirscht, wie verzweifelnde Kinder ihren Körper lebenslang den ausgesuchtesten Kasteiungen und Pönitenzen preisgaben, um nur mit dem fürchterlichen Übermaße der leidenden Welt ins Gleichgewicht zu kommen[101].

La cosa più interessante di questa citazione è che i pensieri del *Kapellmeister*, formulati nel momento in cui egli prova un forte di senso di repulsione verso se stesso, hanno un'eco lontana in una lettera di Wackenroder a Tieck, nella quale l'autore esprime più o meno i medesimi sentimenti. Egli racconta il suo turbamento dopo aver appreso l'incredibile avventura del capitano di una nave britannica il quale, abbandonato dai propri uomini su una scialuppa in mezzo all'oceano in seguito ad una rivolta, riesce miracolosamente, tra rischi di ogni genere e ormai allo stremo delle forze, a far ritorno in patria. Scrive Wackenroder: «Ich hatte eine Empfindung, als wenn mir vor mir selber ekelte, daß ich hier so ruhig und glücklich säße; es war mir, als hätt'ich Unglück mit Gold erkaufen können, und meinen Körper geißeln und kasteien»[102]. Vari anni prima di creare il personaggio di Berglinger, l'allora diciannovenne Wackenroder già si interrogava sulle grandi questioni esistenziali e si poneva la domanda della giustificazione morale dell'arte, percependo tutta la 'disarmonia' tra un'attività di pura evasione e il confronto a viso aperto con i problemi della quotidianità.

L'eremita della fiaba orientale rappresenta ciò che Berglinger non ha mai avuto e non avrà mai il coraggio di essere. All'iperattivismo del santo, impegnato nell'assecondare il moto della gigantesca ruota del tempo, si contrappone il frivolo ozio del musicista, esemplificato al meglio nell'immagine del bambino che gioca con le bolle di sapone. Anche Berglinger conduce la sua vita in un penoso isolamento, ma a differenza dell'eremita egli è soltanto un «lüsterner Einsiedler»[103] che spreca il suo tempo in un' assurda e futile contemplazione della bellezza. Il sano e spensierato *Lebensgenuß* di Lockmann, assolutamente non in contrasto con la sua attività produttiva, si trasforma nel caso di Berglinger in un peccaminoso godimento, in uno stordimento dei sensi e dello spirito che prefigura già, come osserva ancora di Stefano, i 'paradisi artificiali' di Baudelaire e il clima malsano dell'estetismo *fin de siècle*. Tale dissennato abbandono al piacere della musica finisce per influire negativamente sulla creatività di Berglinger, a cui mancano le energie vitali per profondere l'entusiasmo giovanile nell'attività compositiva. La domanda che si pone il *Klosterbruder* in chiusura della novella («Soll ich sagen, daß er vielleicht mehr dazu geschaffen war, Kunst zu *genießen* als *auszuüben*? – Sind diejenigen vielleicht glücklicher gebildet, in denen die Kunst still und heimlich wie

ein verhüllter Genius arbeitet und sie in ihrem Handeln auf Erde nicht stört?»[104]) presuppone naturalmente una risposta positiva, e getta un'ombra assai inquietante sul personaggio di Wackenroder e sulla nuova concezione musicale romantica.

6. Musica tra finzione e realtà

In chiusura, ai temi discussi nel corso dei precedenti paragrafi resta ancora da aggiungere un ultimo interrogativo, al quale in parte è già stata data una risposta: che relazione corre tra l'attività di compositore esercitata da Lockmann e Berglinger e la musica del loro tempo? Esiste una corrispondenza stilistica tra le loro opere immaginarie e quelle reali, tanto da permettere ai due personaggi di essere, per ipotesi, annoverati tra gli artisti in carne ed ossa vissuti tra la fine del '700 e l'inizio dell'800? Com'è facile intuire, rispondere a questa domanda è assai più immediato nel caso del musicista creato da Heinse, del quale conosciamo fin nei minimi dettagli gusti, modelli di riferimento, metodi di lavoro e progetti per il futuro. Nella sua smania comunicativa, Lockmann non manca di informare il lettore su ogni possibile argomento, aprendo fin dall'inizio del romanzo un dialogo con lui e invitandolo metaforicamente ad 'assistere' alle sue prove, ai suoi concerti, alle sue lezioni con Hildegard. Per contro, la natura criptica di Berglinger fa cadere un velo di mistero sulle modalità *concrete* con cui egli svolge la professione di *Kapellmeister*, della quale, sia nella novella che negli scritti delle *Phantasien*, vengono accentuate soltanto delusioni ed amarezze. Se nella prima parte del racconto l'autore si sofferma almeno fugacemente sui pezzi che catturano l'attenzione del giovane Joseph (vengono citati brani sacri tra cui uno *Stabat mater*), nella seconda metà sparisce ogni accenno diretto allo scenario musicale presente o passato, e l'unica composizione che viene nominata è la *Passionsmusik* con la quale Berglinger conclude la sua breve, sfortunata esistenza.

Volendo cercare un denominatore comune che unisca la produzione musicale di Lockmann a quella di Berglinger, esso potrebbe essere individuato in un mancato rapporto con il presente, inteso come la più stretta attualità. La vicenda narrata nella *Hildegard von Hohenthal* è ambientata circa un decennio prima rispetto alla data di pubblicazione del romanzo, negli anni Ottanta. Per quanto possa sembrare sorprendente, la differenza costituita da un lasso di tempo così breve comporta una sfasatura difficilmente colmabile nei confronti dei più recenti sviluppi della musica europea. Come sappiamo, l'intenzione dichiarata di Lockmann è quella di creare un melodramma che realizzi una perfetta sintesi tra lo stile italiano e quello tedesco, escludendo invece la tanto vituperata artificiosità della musica francese. Nel far ciò, egli si ispira alla tradizione del belcanto e dell'opera napoletana, depurata però dalla presenza dei pezzi d'insieme, e alla riforma di Gluck, della quale sono apprezzate in modo particolare la rinnovata importanza assegnata al coro e l'attenzione per gli aspetti ritmici del testo poetico. L'*Achille in Sciro*, che si suppone terminato intorno al

1785, viene così presentata come un'opera estremamente originale e moderna, seppur fortemente radicata nella tradizione del classicismo metastasiano. Al momento in cui si conclude la storia, questa rimane l'unica composizione portata a termine dal geniale Lockmann, tuttavia, dando per scontato che il suo estro non si esaurisca precocemente, ma che anzi esso riceva nuovo impulso e vigore dal clamoroso successo ottenuto, si può ipotizzare per lui, con buona sicurezza, un avvenire da operista, i cui lavori successivi saranno ricalcati sulla falsariga del primo. Improbabile appare invece uno spostamento verso il genere sacro, che suscita la sua curiosità a livello teorico, ma da lui ritenuto poco adatto alla rappresentazione di passioni individuali.

Se questa è la strada intrapresa da Lockmann – siamo naturalmente nel campo delle speculazioni – allora egli, a meno di una decisa ma poco prevedibile svolta nel suo orientamento, è destinato a rivestire un ruolo piuttosto marginale nel panorama musicale dell'epoca, ad essere relegato nell'ombra da artisti assai più innovativi di lui. Per verificare tale affermazione è sufficiente considerare quei dieci anni che separano la prima dell'*Achille in Sciro* dall'uscita della *Hildegard*: in tale periodo Mozart compone, nell'ordine, *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte* e il *Flauto Magico*, quattro capolavori assoluti che formano il vertice della sua produzione teatrale e segnano un passaggio fondamentale nella storia del dramma per musica. In essi il genio di Salisburgo si fa artefice di una straordinaria *summa* della tradizione drammatica antecedente e contemporanea, mischiando in un tutto armonico l'elemento serio con il comico, il cortigiano con il borghese, lo stile italiano con le migliori tendenze europee. Ne nasce una pittura umana e sociale estremamente variegata, resa ancora più vivace dalla finissima caratterizzazione psicologica dei registri vocali e dalla libertà con cui vengono trattate le arie, non più ingabbiate in schemi preconfezionati ma concepite in forme diverse (dialogica, recitativa, bipartita, strofica ecc.) in funzione del momento scenico o del significato del testo. Inutile poi ricordare la proverbiale bellezza e perfezione delle melodie e la ricchezza degli impasti timbrici, che recupera per certi versi la magnificenza dell'orchestra barocca, valorizzando in più strumenti (es. il clarinetto) fino ad allora poco utilizzati.

Sommando tutte queste caratteristiche, l'opera mozartiana della maturità si presenta come una sintesi molto più completa di quella offerta dalla musica di Lockmann. C'è da dire, a difesa del personaggio di Heinse, che egli non è l'unico a rimanere schiacciato dal confronto con il ben più talentuoso collega. Così come era successo a Bach nella prima metà del secolo, Mozart fa il vuoto intorno a sé, toccando altezze inarrivabili per tutti gli altri compositori contemporanei, compreso Haydn, il cui nome è comunque il solo ad essere degno di un accostamento con lui. Bisognerà aspettare qualche anno per trovare, in Beethoven, un gigante di livello pari, se non superiore, mentre per vedere a teatro qualcosa di paragonabile agli ultimi titoli mozartiani sarà necessario attendere le opere buffe di Rossini. Non è dunque colpa di Lockmann se egli si trova a operare in un periodo dominato da

uno dei massimi geni della storia, a cospetto del quale ogni altro musicista appare inevitabilmente inferiore. Peraltro, come ho già avuto occasione di dire, non è intenzione del *Kapellmeister* 'competere' con Mozart, del quale disconosce completamente il valore, giudicando la sua musica troppo 'piena di note' e dunque ridondante. Lockmann è forse spaventato dai risvolti simbolici dell'opera mozartiana, da una scrittura musicale la cui densità e complessità rispetto alle altre esprime, al di là dell'apparente serenità, fermenti preromantici e atmosfere intimistiche che caratterizzeranno la produzione, specialmente strumentale, degli anni seguenti. Estraneo a ogni turbamento, il musicista di Heinse preferisce invece rifugiarsi nell'approdo sicuro di uno stile più leggero e superficiale, ma ormai quasi completamente superato o comunque praticato soltanto da epigoni. Per uno scherzo del destino, egli sembra condannato alla stessa fine del suo feroce detrattore, Johann Friedrich Reichardt, circondato per anni da stima e notorietà e caduto improvvisamente in un totale oblio in seguito al cambiamento dello *Zeitgeist*, lo spirito del tempo.

Se Lockmann rimane dunque legato spiritualmente alla musica di trenta, quarant'anni prima, su Joseph Berglinger sembra esercitare una fascinazione maggiore un passato più lontano, ossia l'epoca in cui fiorirono le grandi composizioni sacre. Come detto, il primo brano che egli ascolta e che suscita in lui una fortissima emozione è uno *Stabat mater*. In assenza di riferimenti espliciti, è presumibile che Wackenroder intenda qui la celeberrima versione di Pergolesi, che godeva di grande popolarità verso la fine del Settecento. Alcuni critici hanno anche avanzato l'ipotesi che la vita e l'opera di Berglinger siano modellate su quella del compositore jesino, citando a supporto delle loro argomentazioni il fatto che egli morì giovanissimo, a soli ventisei anni, e che lo *Stabat mater* fu composto proprio sul letto di morte[105]. In ogni caso, l'impressione provocata dall'opera, unita alla suggestione del luogo in cui viene eseguita, indirizza il gusto di Joseph verso il genere sacro, al quale si presuppone appartengano la maggior parte delle sue composizioni. Vero è che, a parte i *Lieder* giovanili e l'oratorio-passione sul quale si chiude la sua carriera, non abbiamo notizie precise sulle opere di Berglinger (si parla genericamente di «Werke», opere), tuttavia è abbastanza logico credere che egli dia seguito a quanto detto nello scritto *Von den verschiedenen Gattungen in jeder Kunst*, dove viene affermata la predilezione per la *Kirchenmusik*.

A questo proposito ricordo che Berglinger non rappresenta un caso isolato tra i compositori e teorici del suo tempo. Non bisogna tralasciare il fatto che Wackenroder risente naturalmente dell'influsso di Reichardt e Herder, nonché del suo maestro Fasch, che abbiamo visto essere tra i più attivi sostenitori di un ritorno della musica alla sua funzione più nobile, l'accompagnamento del rito liturgico. Evidentemente l'autore trasferisce a Berglinger le proprie inclinazioni, sperando forse che nel suo personaggio, oltre all'entusiasmo per l'ascolto, germogli quella vena compositiva che in lui non aveva dato grandi frutti. Ma il racconto ci dice che le cose vanno in un altro modo. Sebbene non vi sia mai la denuncia chiara e netta di una totale paralisi, di un

blocco della creatività di Berglinger, egli si rammarica perché il pubblico non mostra di commuoversi quando sente le sue opere, ma rimane indifferente. Il *Kapellmeister* non riesce a toccare il cuore delle persone, a instaurare un contatto con loro, anzi tra lui e la gente vi è un muro altissimo che impedisce il dialogo. Ora, anche se non obbedisce alle regole della comunicazione verbale, la musica è pur sempre un linguaggio, che si sviluppa in base a un meccanismo formato da una fonte di trasmissione, da un messaggio e da una fonte di ricezione. Se il messaggio non viene recepito dal destinatario, esso cade nel vuoto, come se non fosse mai stato emesso. Questo è ciò che accade alla musica di Berglinger: essa risuona soltanto per lui e per nessun altro, poiché quello che viene udito dal pubblico è una serie di suoni vuoti, senza contenuto, dunque è come se questa musica non esistesse.

Il punto non è determinare chi sia il colpevole di questo stato di incomunicabilità, se i nobili, gretti e superficiali, incapaci di provare autentici sentimenti, oppure il compositore stesso, che non è in grado di farsi comprendere. La domanda giusta è semmai: perché avviene questo? La risposta va ricercata, a mio avviso, nel tipo di musica che offre Berlinger, una musica che molto probabilmente non è in linea con le aspettative del pubblico di fine Settecento. Da quanto si può intuire, tentando di interpretare i vaghi accenni sparsi qua e là nella novella, sembra che il *Kapellmeister* si proponga come l'erede, il continuatore della grande tradizione luterana del Barocco tedesco, le cui forme peculiari sono l'oratorio e la passione. Anche Lockmann riscopre questo tipo di repertorio (sebbene egli si orienti non verso i tedeschi ma verso gli autori italiani), ma poi rivolge il suo sguardo esclusivamente in direzione del melodramma, genere che invece non viene praticato da Berglinger. In questo rifiuto del teatro, dello spettacolo come forma di esteriorità che non corrisponde per niente al suo modo di essere, si può leggere forse un indizio che, unito agli altri, spinge ad associare il personaggio di Wackenroder ad un musicista reale, e non ad uno qualunque, ma al più grande di tutti: Johann Sebastian Bach.

Sulle prime un simile accostamento potrebbe sembrare un'eresia, per almeno due motivi. Il primo è che nella concezione bachiana la musica, oltre ad essere un mezzo per rendere grazie a Dio, è anche una disciplina rigorosa, governata dalla *ratio* e dalle leggi della matematica, mentre sappiamo l'avversione che nutre Berglinger nei confronti delle regole della *Kunstgrammatik*. In secondo luogo, Bach si attiene sempre diligentemente ai propri obblighi di musicista di corte, al servizio di un'autorità, laica o religiosa che sia, mantenendo per anni ritmi di lavoro forsennati, specie per quanto riguarda la produzione delle cantate. Berglinger d'altro canto non possiede affatto questo zelo, questo senso del dovere che è anche un imperativo etico, e perde gran parte del suo tempo in un godimento improduttivo, il cui effetto finale è quello di infiacchire chi vi si abbandona. Al di là di queste innegabili differenze, si scorgono però altri due tratti che avvicinano il musicista di Wackenroder al Maestro di Eisenach. Uno è, appunto, l'*inattualità* della loro opera, o meglio la non-sintonia tra la loro concezione personale della musica e le tendenze generali dell'epoca in cui

vivono. Questo vale, per Bach, soprattutto negli ultimi vent'anni, tra il 1730 e il 1750, periodo in cui si accentua il divario che separa la magnificenza della polifonia e del contrappunto dalle frivolezze dello stile galante. Bisogna tenere a mente che la vita di Berglinger va collocata più o meno a metà del Settecento, dato che la sua morte è avvenuta da parecchio tempo, e che il *Klosterbruder*, suo amico in gioventù, è ormai piuttosto vecchio quando ne racconta la storia. In questo senso Berglinger, di poco posteriore a Bach, potrebbe averne condiviso il destino e la scarsa notorietà in vita, durante la quale egli era conosciuto solo da una ristrettissima cerchia di amatori. Per Berglinger, la sensazione di trovarsi 'fuori posto', provata fin da bambino, diventa ancora più evidente e dolorosa dopo il trasferimento a corte, con il passaggio dalla fase puramente 'ricettiva' a quella produttiva. Il secondo aspetto comune a Bach e Berglinger è la concezione astratta, metafisica del suono, la quale, pur originando da due approcci diversi (intellettuale-razionalistico per il primo, estatico-sentimentale per il secondo), conduce ai medesimi esiti, cioè lo sganciamento della musica dalla sua occasionalità, dall'uso contingente. Anche in questo caso, Bach giunge a tale obiettivo nella piena maturità, in cui sorgono le cosiddette 'opere speculative' (*L'Offerta Musicale*, *L'Arte della Fuga*) le quali, prive di indicazioni specifiche, possono essere teoricamente eseguite da tutti gli strumenti oppure da nessuno, rimanendo così musica pura, oggetto di riflessione filosofica o di un'esecuzione 'mentale'. È questo che si deve intendere, in definitiva, quando si dice giustamente che la musica di Bach è fuori dal tempo: recupero del passato, coronamento del presente e anticipazione del futuro, essa è l'eterno specchio del Divino.

Sarebbe forse esagerato, persino un pizzico offensivo, vedere in Berglinger una reincarnazione di Bach. Eppure anche il protagonista della novella di Wackenroder non viene capito dai suoi contemporanei perché non scrive secondo la moda corrente, bensì attinge alla tradizione passata e, forse, si proietta già nell'età successiva della musica, in cui magari ci potrà essere qualcuno che non rimane indifferente alle sue composizioni (questo almeno è l'auspicio che egli esprime):

> Freilich ist der Gedanke ein wenig tröstend, daß vielleicht in irgendeinem kleinen Winkel von Deutschland [...] wenn auch lange nach meinem Tode [...] ein oder der andre Mensch lebt, in den der Himmel eine solche Sympathie zu meiner Seele gelegt hat, daß er aus meinen Melodien gerade das herausfühlt, was ich beim Niederschreiben empfand und was ich so gern hineinlegen wollte[106].

Questo è proprio ciò che è capitato a Bach, dimenticato per ottant'anni e poi 'risuscitato' nel 1829 con l'esecuzione della *Passione secondo Matteo*. Probabilmente è solo una fantasia di un appassionato, ma mi piace pensare che la suggestione esercitata dal racconto di Wackenroder abbia in qualche modo contribuito a un evento storico, a riscoprire un patrimonio inestimabile senza il quale, oggi, la cultura mondiale sarebbe molto più povera.

Note

[1] W. Heinse, *Ardinghello*, in *SW*, cit., vol. 4, p. 10 (trad. it.: Ogni forma è individuale, e non ne esiste una astratta; una pura, ideale figura umana non è pensabile né per l'uomo, né per la donna, e neanche per bambini e vecchi).

[2] Dato che qui non è possibile affrontare in maniera approfondita il tema specifico della *Ekphrasis*, segnalo un paio di titoli dedicati all'argomento: G. Boehm, *Anteil. Wilhelm Heinses Bildbeschreibung*, in H. Pfotenhauer (a cura di), *Kunstliteratur als Italienerfahrung*, Niemeyer, Tubinga 1991, pp. 21-39; H. Pfotenhauer, *Winckelmann und Heinse. Die Typen der Beschreibungskunst im 18. Jahrhundert oder die Geburt der neueren Kunstgeschichte*, in G. Boehm/H. Pfotenhauer (a cura di), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, Fink, Monaco 1995, pp. 313-340.

[3] W. Heinse, *SW*, cit., vol. 8/1, p. 358 (trad. it.: Ermafodito; la più alta immagine della voluttà. Dinanzi ad esso si diventa come Tantalo, e ci si arrbbia al pensiero che tali forme di divina bellezza siano di pietra).

[4] In questo senso mi sembra non del tutto calzante l'osservazione di Rita Terras (*Wilhelm Heinses Ästhetik*, cit., p. 114), secondo la quale la musica e la poesia offrono un godimento più spirituale rispetto alla pittura e alla scultura, arti 'carnali' per eccellenza. Come vedremo esaminando il romanzo *Hildegard von Hohenthal*, il canto, e in particolare la voce femminile, diventano il simbolo stesso della sensualità.

[5] J. W. Goethe, *Poetische Werke* (Berliner Ausgabe), vol. 2, Berlino/Weimar 1980, p. 501 (trad. it.: Volentieri ti si ascolterebbe, quando fai musica con le parole / se non vi mischiassi allo stesso tempo amore canino).

[6] W. Heinse, *HH*, cit., p. 96 (trad. it.: Ha contagiato il mondo come una peste, frena le più belle azioni e soffoca il volo d'aquila degli spiriti celesti).

[7] J. F. Reichardt, «Deutschland», I, Berlino 1796, p. 129 (trad. it.: Da quando è apparso l'*Ardinghello* non è giunto tra le mani del recensore alcun libro […] che potesse arrecare più danno di questo al buon gusto).

[8] G. Theile, *Der kultivierte Rausch. Anmerkungen zu Wilhelm Heinses Roman "Hildegard von Hohenthal"*, «Lenz-Jahrbuch. Sturm-und-Drang-Studien», 4, 1994, pp. 174-195, qui p. 191 (trad. it.: Nel romanzo di Hildegard questi stati d'animo non sono più esternati e vissuti in modo sfrenato, ma piuttosto presentati, attraverso l'atteggiamento della protagonista, come situazioni del tutto controllabili razionalmente).

[9] W. Heinse, *SW*, vol. 10, cit., p. 308 (trad. it.: In quest'opera volevo mostrare un modello di castità, e temevo addirittura di passare per una baciapile. Queste accuse inaspettate mi sono perciò sembrate davvero ridicole. La sua recensione è inferiore in assoluto a qualsiasi critica; e io avevo del resto già ricevuto i giudizi più lusinghieri da parte di personaggi straordinari).

[10] E. T. A. Hoffmann, *Schriften zur Musik. Aufsätze und Rezensionen*, a cura di F. Schnapp, Winkler, Monaco 1977, p. 345 (trad. it.: Niente è più noioso di questo tipo di trattazioni, dici? – Giusto! Tanto più nello stile in cui vengono tenute dal protagonista del romanzo *Hildegard von Hohenthal*, il quale erudisce sui fondamenti matematici della teoria musicale la sua nobile allieva, di cui tra l'altro è innamorato in un modo che non è dei più decorosi, in maniera tale che non si capisce come lei riesca a sopportare un simile pedante!).

[11] W. Keil, *Heinses Beitrag zur romantischen Musikästhetik*, in G. Theile (a cura di), *Das Maß des Bacchanten. Wilhelm Heinses Über-Lebenskunst*, Fink, Monaco 1998, pp. 138-158.

[12] Ivi, p. 150 (trad. it.: Il nuovo evo cristiano […] ha prodotto come sua espressione artistica più consona la musica polifonica, intesa come arte uditiva non sensuale, non visibile, proiettata verso l'Aldilà).

[13] H. T. Menck, *Wilhelm Heinses "Hildegard von Hohenthal"*, in *Der Musiker im Roman*, Winter, Heidelberg 1931, pp. 79-124.

[14] J. Mittenzwei, *Das Musikalische in der Literatur*, cit., pp. 81-89.
[15] C. Magris, *Wilhelm Heinse*, cit., p. 168.
[16] C. Lubkoll, *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*, Rombach, Friburgo i. B. 1995, pp. 83-117.
[17] C. Caduff, *Die Literarisierung von Musik und bildender Kunst um 1800*, Fink, Monaco 2003, pp. 163-183.
[18] R. Müller, *Wilhelm Heinses "Hildegard von Hohenthal"*, in *Erzählte Töne. Studien zur Musikästhetik im späten 18. Jahrhundert*, Metzler, Stoccarda 1989, pp. 131-150.
[19] C. Goer, *Töne, Tyrannen und Titanen – zu Heinses "Hildegard von Hohenthal"*, in W. Keil (a cura di), *Seelenaccente – Ohrenphysiognomik*, Olms, Hildesheim 2000, pp. 140-201.
[20] Ivi, p. 173 (trad. it.: Gli argomenti delle opere si inseriscono quindi nel contesto narrativo come variazioni sul tema, caratteristico per Hildegard, dell'equilibrio tra autonomia e adeguamento conformistico, raziocinio e sensualità).
[21] C. Goer, *Das Travestiemotiv bei W. Heinse*, in G. Echterhoff/M. Eggers (a cura di), *Der Stoff, an dem wir hängen*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2002, pp. 43-54.
[22] W. Heinse, *HH*, cit., p. 10 (trad. it.: nuda, divinamente bella al pari di una Venere).
[23] Ivi, p. 15 (trad. it.: Ciascuno dei due cori rappresenta di per sé un tutto, ed entrambi si accoppiano nella maniera più intima).
[24] J. F. Reichardt, «Deutschland», 1, 1. und 3. Stück, 1796, pp. 413-426.
[25] Ivi, p. 420 (trad. it.: un tedesco onesto, che capisce le cose e intende, per mezzo di tale saggio, educare alla verità o istruire in modo circostanziato i suoi cantanti o i suoi lettori).
[26] Ivi, p. 426 (trad. it.: vera conoscenza artistica e gusto solidamente formato per giudicare le opere d'arte).
[27] W. Heinse, *Antikritik über Hildegard von Hohenthal*, in *Die Aufzeichnungen*, cit., N57, pp. 883-918, qui p. 892 (trad. it.: Difficilmente si potrà dare un'idea del suo effetto a chi non ha ascoltato una perfetta esecuzione del salmo, se non attraverso quella che è sempre una debole descrizione dei sentimenti che si sono provati).
[28] W. Heinse, *HH*, cit., p. 14 (trad. it.: La semplice musica vocale è in effetti ciò che è il nudo nelle arti figurative).
[29] Ivi, p. 71 (trad. it.: Ogni nudità è di una bellezza estrema).
[30] Werner Keil rileva giustamente il gioco di parole che si crea paragonando gli aggettivi che designano la nudità del corpo (*unbekleidet*, svestito) e quella della voce (*unbegleitet*, non accompagnato).
[31] W. Heinse, *HH*, cit., p. 165 (trad. it.: Quando un uomo canta, è come se si spogliasse all'improvviso dei suoi abiti e si mostrasse allo stato di natura).
[32] È questo il titolo del saggio di G. Sauder contenuto nel volume *Das Maß des Bacchanten*, cit., pp. 77-90.
[33] Uno dei pochi studiosi a tentare di indagare un tema allora considerato tabù fu Walther Brecht, con il saggio *Heinse und der ästhetische Immoralismus*, Weidmann, Berlino 1911. Per quanto riguarda la critica più recente ricordiamo, oltre ai già citati studi di M. Baeumer, quelli di H. Mohr (*Wilhelm Heinse: das erotisch-religiöse Weltbild und seine naturphilosophischen Grundlagen*, Fink, Monaco 1971) e di W. von Wangenheim (*Man wird dabey zum Tantalus. Zum Erotischen in Wilhelm Heinses Schriften*, in G. Härle, M. Kalveram, W. Popp (a cura di), *Erkenntniswunsch und Diskretion*, Rosa Winkel, Berlino 1992, pp. 293-305).
[34] W. Heinse, *HH*, cit., p. 20 (trad. it.: indiscutibilmente la parte fondamentale di tutta la musica).
[35] Cit. in J. F. Reichardt, «Musikalisches Kunstmagazin», I, p. 84 (trad. it.: la voce è l'annunciatrice dell'anima, la sua impronta, ogni cambiamento dell'anima viene dipinto in questo suo quadro).

[36] Ivi, p. 152 (trad. it.: Poiché il suono è in relazione al sentimento, non dovrebbe avere ogni uomo un suono fondamentale, nel quale confluiscono tutti quelli di cui egli è capace? E non sarebbe allora questo suono quello che egli assume quando è tranquillo, durante una qualsivoglia conversazione?).

[37] W. Heinse, *HH*, cit., p. 166 (trad. it.: Ogni suono è il risultato della nostra esistenza momentanea. Se essa rimane allo stato abituale: allora anche il suono rimane uguale).

[38] Ivi, p. 44 (trad. it.: castità virginale e purezza, delicata innocenza del giovinetto, vita patriarcale, età dell'oro).

[39] Ivi, p. 45. Per un'analisi più approfondita dell'argomento si rimanda al saggio di K. Jaunich, *Tonsysteme und Tonartencharakteristik in Wilhelm Heinses musikalische Schriften*, in *Seelenaccente – Ohrenphysiognomik*, cit., pp. 234-296.

[40] Non meno interessante di quella di Heinse è la classificazione proposta da Schubart (*Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, cit., pp. 381 e sgg.). Dopo aver premesso che le tonalità con i bemolli esprimono al meglio i sentimenti dolci e malinconici, mentre quelle con i diesis sono adatte per le passioni forti, dirompenti, l'autore assegna ad ogni tono delle qualità ben precise, toccando in alcuni casi notevoli picchi di acutezza e fantasia nella scelta delle immagini. Così ad esempio mi bem. magg. è «der Ton der Liebe, der Andacht, des traulichen Gesprächs mit Gott» (il tono dell'amore, della devozione, del dialogo intimo con Dio); si bem. min. è «ein Sonderling, mehrerenteils in das Gewand der Nacht gekleidet. Mißvergnügen mit sich und allem; Vorbereitung zum Selbstmord.» (un personaggio strano, il più delle volte avvolto nella veste della notte. Malcontento verso se stesso e il tutto; preparazione al suicidio); mi bem. min.: «jede Angst, jedes Zagen des schaudernden Herzen athmet aus dem gräßlichen Es moll. Wenn Gespenster sprechen könnten, so sprächen sie ungefähr aus diesem Tone.» (ogni angoscia, ogni esitazione di un cuore tremante trasuda dallo spaventoso mi bemolle minore. Se gli spettri potessero parlare, lo farebbero sicuramente in questo tono).

[41] Le vignette raffigurano, nell'ordine, l'orecchio e gli organi fonatori femminili; l'orecchio e gli organi fonatori maschili; il nervo uditivo.

[42] W. Heinse, *HH*, cit., p. 306. In corsivo nel testo (trad. it.: Achille ha, nella musica, la Vostra fisionomia; e chi vi conosce, vede *Voi* nelle sue melodie).

[43] Ivi, p. 22 (trad. it.: Tutto l'uomo risuona contemporaneamente [...]. Lo stesso nostro sentimento non è altro che una musica interiore, un'ininterrotta vibrazione dei nervi vitali).

[44] *Ibid*. (trad. it.: I suoni agiscono di per sé in modo misurabile e spiegabile attraverso la loro acutezza e gravità, intensità e debolezza; e poi attraverso la loro durata, successione e connessione. Questa si potrebbe chiamare la *musica pura*).

[45] Il sistema *pitagorico*, usato nell'antica Grecia e fino al Medioevo, si fonda, per la costruzione della scala, sulla progressione degli intervalli di quinta, con trasposizione dei suoni acuti all'ottava di partenza. Con l'avvento della polifonia ci si accorse che con tale tipo di accordatura le terze e le seste, suonate simultaneamente, risultavano dissonanti. Nel XVI secolo si diffuse, grazie a Gioseffo Zarlino (1517-1590), il temperamento *naturale*, inventato anch'esso in epoca greca ma applicato soltanto con la stabilizzazione del sistema tonale. La scala così costruita si basa sulla successione naturale dei suoni armonici, e risolve il problema della dissonanza di terze e seste. Tuttavia, in questo sistema, permane una minima differenza tra tono maggiore e tono minore (detta *comma di Didimo*), e tra semitono diatonico e cromatico. Tra la fine del Rinascimento e il Barocco era in voga anche un altro tipo di temperamento, il *mesotonico*, la cui ideazione è attribuita al veneziano Pietro Aron. A differenza del sistema pitagorico, il mesotonico predilige la giustezza delle terze e non delle quinte, che vengono corrette abbassandole leggermente, mentre l'intervallo di tono si mantiene costante.

[46] W. Heinse, *HH*, cit., p. 41 (trad. it.: Le quinte della natura sono uguali ai mesi del sole; esso giunge in un anno sempre un po' più lontano rispetto alle docici costellazioni dello zodiaco. Ogni essere tende in eterno verso l'infinito).

[47] Ivi, p. 173 (trad. it.: La preferenza per la buona musica italiana si basa sul nobile, leggero andamento della melodia, la simmetria dei suoi periodi, la chiarezza e purezza di un'appropriata, cangiante armonia e soprattutto sulle belle proporzioni del tutto. In breve, la musica diviene per quanto possibile la natura stessa).

[48] Ivi, p. 281 (trad. it.: Bisogna rendere giustizia a questo popolo sensuale ed entusiasta per il fatto che esso, in campo musicale – prendendo insieme invenzione ed esecuzione – , si pone ben al di sopra degli altri!).

[49] Ivi, p. 167 (trad. it.: Passatempo e trastullo: un funambolismo di suoni; un vuoto solletico per le orecchie, come il tabacco per il naso e la lingua).

[50] *Ibid.* (trad. it.: i muti sentimenti [...] così come i sentimenti dei personaggi secondari, e dell'intera società, e tutta la vita della natura [...]).

[51] Ivi, p. 168 (trad. it.: La musica strumentale ha dunque un'estensione assai più ampia della voce umana; essa è il mare e l'aria in cui essa nuota e dispiega le sue ali).

[52] *Ibid.* (trad. it.: Oh *Haydn*, fenice della musica strumentale, gloria della Germania!).

[53] Dell'*Achille in Sciro* esistono versioni di A. Caldara (1736), D. Sarro (1737) e N. Jommelli (1749 e 1771). Nessuna di queste è però menzionata nelle *Aufzeichnungen* di Heinse.

[54] W. Heinse, *HH*, cit., p. 304 (trad. it.: Ornamento e riempimento dell'insieme).

[55] Ivi, p. 285 (trad. it.: O, potessi dopo un naufragio raggiungere a nuoto le coste di Spagna o Portogallo e, sconosciuta a tutti, creare da me la mia fortuna!).

[56] Ivi, p. 291.

[57] *Ibid.* (trad. it.: acerba virginità e spirito da Diana).

[58] Ivi, p. 294.

[59] Ivi, p. 307 (trad. it.: Ah! Perché è così passionale? Perché lo devi abbandonare? Ah, perché niente può e deve essere perfettamente felice? Duro è il destino dell'umanità!).

[60] Sul ruolo di Gluck nel romanzo cfr. il contributo di U. Kammerer, *Die Rezeption von Christoph Willibald Glucks Opern in Wilhelm Heinses musikalischen Schriften*, in *Seelenaccente*, cit., pp. 202-233.

[61] Il musicologo Manfred Bukofzer sostiene, a ragione, che non ha alcun senso dare una definizione unitaria di un'epoca che si caratterizza proprio per la spiccata etereogenità. Del resto risulta evidente anche ad un non esperto la differenza che separa una sonata clavicembalistica di Scarlatti da una *suite* di Couperin, una Passione di Schütz da un concerto di Vivaldi. Molto più appropriato è distinguere il quando e il dove, parlando di un 'primo barocco francese', di un 'tardo barocco italiano' ecc. Essenziale rimane comunque, al di là del divario vocalismo-strumentalismo, la tripartizione formata dallo stile concertante italiano, dallo stile strumentale francese e dallo stile contrappuntistico tedesco.

[62] L'itinerario percorso da Hildegard, attraverso il Brennero e poi lungo la direttrice Bolzano-Lago di Garda-Verona, è lo stesso che Heinse scelse per il ritorno in Germania. All'andata invece l'autore aveva viaggiato a piedi passando per la Svizzera e il S. Gottardo.

[63] W. Heinse, *HH*, cit., p. 365 (trad. it.: Sì, sono stata coraggiosa e mi sono presa gioco dei romani; tuttavia per il loro divertimento. Ho vendicato il nostro sesso, tentato di sopprimere l'innaturalezza, e spero in un buon successo).

[64] G. Theile, *Der kultivierte Rausch*, cit., p. 188 (trad. it.: La felicità significa, di conseguenza, comportarsi nel mondo in modo ragionevole e non dedicarsi a progetti di vita inefficienti; le emozioni da sole non possono essere il fondamento dell'esistenza. Per quanto banale e semplice sia questa visione della vita, essa rappresenta tuttavia un indizio per l'atteggiamento anti-egalitaristico e disilluso di Heinse nel campo delle questioni sociali).

[65] W. Heinse, *HH*, cit., p. 305 (trad. it.: nuova, pura castità dopo il persistente frastuono francese).

[66] W. A. Mozart, *Die Zauberflöte*, Reclam, Stoccarda 1991, p. 30 (trad. it.: Una donna ti ha dunque incantato? Una donna fa poco e chiacchiera molto).

[67] Ivi, p. 43 (trad. it.: Saldo nello spirito è un uomo / egli pensa ciò che può dire).

[68] R. Calabrese, *Figlie dell'acqua, figlie dell'aria. Alcune variazioni sul tema di Ondina*, in R. Svandrlik (a cura di), *Il riso di Ondina*, Quattroventi, Urbino 1992, pp. 57-97, qui p. 58.

[69] W. A. Mozart, *Die Zauberflöte*, cit., p. 72 (trad. it.: I raggi del sole disperdono la notte / annientano il potere degli ipocriti ottenuto con l'inganno).

[70] W. Heinse, *HH*, cit., p. 9 (trad. it.: Il sole cancella tutte le gioie della notte! Così come le belle stelle anche le dolci melodie e armonie della fantasia, e i più forti sentimenti del passato e del futuro. La notte ha un qualcosa di magico che nessun giorno possiede; e anche qualcosa di sconfinato, intimo, beato. Ciò che vi è di meccanico nella temporalità, che ci irrigidisce e ci trattiene, cede dolcemente, e allora per alcuni momenti nuotiamo e ci libriamo senza ostacoli nella vita eterna).

[71] W. A. Mozart, *Die Zauberflöte*, cit., p. 27 (trad. it.: Niente è più nobile, di un un uomo e una donna / uomo e donna e donna e uomo / giungono alla divinità).

[72] Ivi, p. 70 (trad. it.: È il più nobile dei sentimenti, / quando tanti, tanti, tanti, tanti / Pa-pageno, / Pa-pagena / saranno la benedizione dei genitori).

[73] W. Heinse, *HH*, cit., p. 231 (trad. it.: L'unico vero amore è il desiderio di fare un figlio con una persona dell'altro sesso).

[74] G. di Stefano, *La vita come musica*, cit., p. 61.

[75] W. H. Wackenroder, *Die Wunder der Tonkunst*, in *PK*, cit., p. 64 (trad. it., p. 30: «Oh, allora io tuffo la testa nella sacra fresca sorgente dei suoni, e la Dea risanatrice mi ridà l'innocenza della fanciullezza, cosicché guardo il mondo con occhi nuovi e mi dissolvo nella conciliazione gioiosa dell'universo).

[76] W. H. Wackenroder, *Ein Brief Joseph Berglingers*, in *PK*, cit., p. 89 (trad. it.: E in mezzo a questo tumulto io rimango tranquillamente seduto come un bambino sul suo seggiolone, e soffio nell'aria brani musicali come bolle di sapone, - sebbene la mia vita si concluda seriamente con la morte).

[77] W. H. Wackenroder, *Von den verschiedenen Gattungen in jeder Kunst*, in *PK*, p. 70 (p. 35: «Mi libero così da tutti i legami e navigo con tutte le vele al vento sul mare aperto del sentimento e volentieri approdo dovunque mi dirige dall'alto il soffio divino»).

[78] W. H. Wackenroder, *Ein wunderbares morgenländisches Märchen*, in ivi, p. 62 (trad. it., p. 28: «i loro sentimenti più lievi si scioglievano e fluttuavano come un unico fiume senza rive»).

[79] H. Mohr, *Der Extremist Wilhelm Heinse. Das erotisch-religiöse Weltbild und seine naturphilosophischen Grundlagen*, Fink, Monaco 1971, p. 98 (trad. it.: l'unione dell'acqua e della terra).

[80] W. Heinse, *SW*, VII, cit., p. 22 (trad. it.: il suo scroscio sembra da lontano un'armonia, in cui singole ondate formano la melodia).

[81] Ivi, p. 25 (trad. it.: O Dio, che musica, che rimbombo di tuono, che subbuglio attraversa tutto il mio essere! Sacro, sacro, sacro!).

[82] Ivi, p. 34 (trad. it.: Ogni cosa è calma e fluttua nel godimento).

[83] C. Lubkoll, *Mythos Musik*, cit., p. 110 (trad. it.: Sin dai tempi più remoti l'acqua è codificata come femminile). Per approfondire il nesso della *Wassermetaphorik* con l'immagine della donna e del canto femminile si veda il volume di A. M. Stuby, *Liebe, Tod und Wasserfrau. Mythen des Weiblichen in der Literatur*, Westdt. Verlag, Opladen 1992.

[84] W. Heinse, *HH*, cit., p. 56 (trad. it.: è una sublime unità, che come un fiume si ingrossa sempre più di innumerevoli sorgenti e ruscelli, e fa roteare i cuori in flutti di piacere e vortici, cosa da cui nasce l'entusiasmo e si genera nuova vita).

[85] *Ibid*. (trad. it.: Alla quinta ripetizione il fiume comincia già a gonfiarsi, e il secondo coro si unisce all'armonia; o meglio due fiumi continuano a ribollire uno accanto all'altro, e si mescolano all'*et vincas* e al *cum judicaris*).

[86] W. H. Wackenroder, *Das merkwürdige musikalische Leben*, in *HE*, cit., p. 98 (trad. it., p. 6: «alberetto delicato [...] fra mura e ruine»).

[87] Ivi, p. 114 (trad. it., p. 19: «avevan condotto una vita disordinata ed erano fuggite di casa»).

[88] Cfr. E. Hertrich, *Joseph Berglinger*, cit., pp. 38 e sgg.

[89] Realizzato tra il 1514 e il 1516, il dipinto si trova oggi nella Pinacoteca Comunale della città felsinea.

[90] W. H. Wackenroder, *Der merkwürdige Tod des zu seiner Zeit weitberühmten Francesco Francia, des Ersten aus der Lombardischen Schule*, in *HE*, cit., p. 18 (trad. it.: Cecilia morente).

[91] *Ibid*. (trad. it.: Martiri dell'entusiasmo artistico).

[92] Per un approfondimento del motivo di Cecilia nell'epoca classico-romantica si veda tra gli altri il saggio di H. Maier, *Cäcilia unter den Deutschen. Herder, Goethe, Wackenroder, Kleist*, «Kleist-Jahrbuch», 1994, pp. 67-82.

[93] C. Lubkoll, *Mythos Musik*, cit., p. 93 (trad. it.: purezza, innocenza e modestia).

[94] W. Heinse, *HH*, cit., p. 88 (trad. it.: La musica, intesa come passatempo, è più una cosa da donne che da uomini).

[95] Ivi, p. 364 (trad. it.: Certo bella lo era ancora; tuttavia la rosa, tolta dal suo cespuglio materno, gli sembrava impallidita. Aveva perso ogni più alta attrattiva, mentre l'altra risplendeva nella sua fresca bellezza giovanile).

[96] W. H. Wackenroder, *Das merkwürdige musikalische Leben*, in *HE*, cit., p. 104 (trad. it., p. 11: «nel pigia pigia della folla»).

[97] *Ibid*. (trad. it., p. 11: «nel fango di questa terra»).

[98] W. H. Wackenroder, *Ein Brief Joseph Berglingers*, in *PK*, cit., p. 88 (trad. it.: L'arte è un frutto allettante, proibito; chi ha assaggiato anche solo una volta il suo intimo, dolcissimo succo, è irrimediabilmente perduto per il mondo vivo e attivo).

[99] Ivi, p. 87 (trad. it.: scopo e profitto).

[100] Ivi, p. 89 (trad. it.: una vita caritatevole, gradita a Dio).

[101] *Ibid*. (trad. it.: In una simile angoscia io comprendo come si sentivano quei pii martiri dediti all'ascesi che, contriti dalla vista delle indicibili sofferenze del mondo, sottoponevano il loro corpo per tutta la vita, come bambini disperati, alle più bizzarre mortificazioni e penitenze, soltanto per mettersi sullo stesso piano del terribile, smisurato dolore del mondo).

[102] Si tratta della lettera del 11/12/1792, in *Sämtliche Werke und Briefe*, cit., vol. 2, p. 99 (trad. it.: Mi sembrava di aver ribrezzo di me stesso per il fatto di sedere lì così tranquillo e felice; era come se avessi potuto acquistare con oro la sfortuna, e flagellare e mortificare il mio corpo).

[103] W. H. Wackenroder, *Ein Brief Joseph Berglingers*, in *PK*, cit., p. 88 (trad. it.: eremita lussurioso).

[104] W. H. Wackenroder, *Das merkwürdige musikalische Leben*, in *HE*, cit., p. 115 (trad. it., p. 20: «O devo dire che egli era fatto più per godere l'arte che per crearla? Sono forse formati in una maniera più felice quegli artisti, nei quali l'arte lavora quieta e segreta come un genio velato, e non li disturba nel loro operare sulla terra?»).

[105] Cfr. ad es. C. Albert, *Zwischen Enthusiasmus und Kunstgrammatik: Wackenroders Berglinger-Erzählung*, in *Tönende Bilderschrift. Musik in der deutschen und französischen Erzählprosa des 18. und 19. Jahrhunderts*, Synchron, Heidelberg 2002, pp. 19-37.

[106] W. H. Wackenroder, *Das merkwürdige musikalische Leben*, in *HE*, cit., p. 110 (trad. it., p. 16: «Sì, è un po' consolante il pensiero che forse in qualche piccolo angolo della Germania [...] sia pur parecchio tempo dopo la mia morte [...] vi sarà un uomo, cui il cielo avrà dato tale affinità con la mia anima da sentire, ascoltando le mie melodie, proprio ciò che io sentii nel comporle e che volli metterci dentro»).

BIBLIOGRAFIA

Heinse Wilhelm, *Sämmtliche Werke*, 10 voll., a cura di C. Schüddekopf, A. Leitzmann, Insel, Lipsia 1903-25.

––, *Hildegard von Hohenthal. Musikalische Dialogen*, a cura di W. Keil, Olms, Hildesheim 2002.

Herder Johann Gottfried, *Zerstreute Blätter*, Ettinger, Gotha 1793.

––, *Werke*, a cura di M. Bollacher, DTV, Francoforte 1993.

Lessing Gotthold Ephraim, *Hamburgische Dramaturgie*, a cura di K. Wölfel, Insel, Francoforte sul Meno 1986.

Reichardt Johann Friedrich, «Musikalisches Kunstmagazin», voll. 1-2, Berlino 1782-91.

––, *Leben des berühmten Tonkünstlers Heinrich Wilhelm Gulden nachher genannt Guglielmo Enrico Fiorino*, Insel Verlag, Lipsia 1967.

Rousseau Jean Jacques, *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, in *Oeuvres complètes*, V, Gallimard, Parigi 1995.

Schopenhauer Arthur, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, in *Sämtliche Werke*, vol. 3, Brockhaus, Wiesbaden 1950 (trad. it. di N. Palanga, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, prefaz. di G. Riconda, Mursia, Milano 1969).

Schubart Christian Friedrich Daniel, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, a cura di L. Schubart, J. Scheible, Stoccarda 1839.

Sulzer Johann Georg, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Weidmann, Lipsia 1778.

Wackenroder Wilhelm Heinrich, Tieck Ludwig, *Phantasien über die Kunst*, Reclam, Stoccarda 2001.

––, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, Reclam, Stoccarda 2005.

Wackenroder Wilhelm Heinrich, *Dichtungen – Schriften – Briefe*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1984.

––, *Sämtliche Werke und Briefe*, a cura di S. Vietta, R. Littlejohns, C. Winter Universitätsverlag, Heidelberg 1991.

Albert Claudia, *Zwischen Enthusiasmus und Kunstgrammatik*: *Wackenroders Berglinger-Erzählung*, in *Tönende Bilderschrift. Musik in der deutschen und französischen Erzählprosa des 18. und 19. Jahrhunderts*, Synchron, Heidelberg 2002, pp. 19-37.

Marco Di Manno, *Tra sensi e spirito. La concezione della musica e la rappresentazione del musicista nella letteratura tedesca alle soglie del Romanticismo*, ISBN 978-88-8453-712-6 (online), 2009 Firenze University Press.

Alewyn Richard, *Wackenroders Anteil*, «The Germanic Review», 19, 1944, pp. 48-58.

Arendt Dieter, *Der 'poetische Nichilismus' in der Romantik. Studien zum Verhältnis von Dichtung und Wirklichkeit in der Frühromantik*, Niemeyer, Tubinga 1972.

––, *Wackenroder. Der Ursprung der Romantik und die Versuchung des 'Romantismus'*, «Studi germanici», N. F. 17/18, 1979-1980, pp. 97-130.

Baeumer Max, *Heinse-Studien*, Bouvier, Bonn 1964.

––, *Das Dyonisische in den Werken Wilhelm Heinses. Studie zum dyonisischen Phänomen in der deutschen Literatur*, Metzler, Stoccarda 1966.

––, *Winckelmann und Heinse. Die Sturm-und-Drang-Anschauung von den bildenden Künsten*, Winckelmann-Gesellschaft, Stendal 1997.

Beetz Manfred (a cura di), *Johann Friedrich Reichardt (1752 - 1814)*; *zwischen Anpassung und Provokation*, *Goethes Lieder und Singspiele in Reichardts Vertonung. Bericht über die wissenschaftlichen Konferenzen in Halle anläßlich des 250. Geburtstages 2002 und zum Goethejahr 1999*, Händel-Haus, Halle 2003.

Behler Ernst (a cura di), *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe in 35 Bänden*, Schöningh, Paderborn 1958.

––, *Frühromantik*, de Gruyter, Berlino 1992.

Benz Richard, *Die deutsche Romantik. Geschichte einer geistigen Bewegung*, Reclam, Lipsia 1937.

Bernauer Markus (a cura di), *Wilhelm Heinse – der andere Klassizismus*, Wallstein Verlag, Gottinga 2007.

Beutel Albrecht, *Kunst als Manifestation des Unendlichen. Wackenroders Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, «Zeitschrift für Theologie und Kirche», 97, 2000, H. 2, pp. 210-237.

Bollacher Martin, *Wackenroder und die Kunstauffassung der frühen Romantik*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1983.

––, *Die heilige Kunst*, in *Was aber bleibet, stiften die Dichter?*, Fink, Monaco 1986, pp. 105-120.

Bonicatti Maurizio, Musi Tiziana, *Wackenroder*: *Nuove ipotesi interpretative*, «Studi germanici», 17-18, 1979-80, pp. 131-151.

Brecht Walther, *Heinse und der ästhetische Immoralismus. Zur Geschichte der italienischen Renaissance in Deutschland*, Weidmann, Berlino 1911.

Burger Heinz Otto, *Eine Idee, die noch in keines Menschen Sinn gekommen ist*, in A. Fuchs, H. Motekat (a cura di), *Stoffe, Formen, Strukturen. Festschrift für H. H. Borcherdt*, Hueber, Monaco 1962, pp. 1-20.

Caduff Corinna, *Prima la musica, oder die Musik als das Andere der Sprache*, in G. Neumann (a cura di), *Lesbarkeit der Kultur,* Fink, Monaco 2000, pp. 449-464.

––, *Die Gewalt der Musik und das Erhabene*, «Weimarer Beiträge», 48, 2002, pp. 485-519.
––, *Fantom Farbenklavier*, «Zeitschrift für deutsche Philologie», 121, 2002, pp. 481-509.
––, *Die Literarisierung von Musik und bildender Kunst um 1800*, Fink, Monaco 2003.
Cercignani Fausto, *Wilhelm Heinrich Wackenroder. Arte e vita tra finzione e realtà*, «Studia Theodisca», 2, 1995, pp. 177-231.

Dahlhaus Carl, N. Miller (a cura di), *Beziehungszauber. Musik in der modernen Dichtung*, Hanser, Monaco 1988.
Dahlhaus Carl, *Die Musikästhetik im 18. und 19. Jahrhundert*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1984.
––, *Klassische und romantische Musikästhethik*, Laaber-Verlag, Laaber 1988.
––, *Die Idee der absoluten Musik*, Bärenreiter, Kassel 1994.
Dennerlein Hans, *Johann Friedrich Reichardt und seine Klavierwerke*, Helios Verlag, Münster 1930.
Dick Manfred, *Der junge Heinse in seiner Zeit*, Fink, Monaco 1980.
Di Stefano Giovanni, *La vita come musica*, Marsilio, Venezia 1991.

Eggebrecht Hans Heinrich, *Das Ausdrucks-Prinzip im musikalischen Sturm und Drang*, «Deutsche Vierteljahrsschrift», 29, 1955, pp. 323-349.
Elliott Rosemarie, *Goethe and the image of W. Heinse*, in L. Bodi (a cura di), *Weltbürger-Textwelten. Helmut Kreuzer zum Dank*, Lang, Francoforte sul Meno 1995, pp. 39-55.
Ellis John, *Joseph Berglinger in perspective. A contribution to the understanding of the problematic modern artist in Wackenroder/Tieck's "Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders"*, Lang, Berna/New York 1985.

Fetzer John F., *'Auf Flügeln des Gesanges'. Die musikalische Odyssee von Berglinger, BOGS und Kreisler als romantische Variation der literarischen Reisefiktion*, in S. P. Scher, E. Schmidt (a cura di), *Literatur und Musik*, E. Schmidt, Berlino 1984, pp. 258-277.
Fischer-Dieskau Dietrich, *Weil nicht alle Blütenträume reiften. Johann Friedrich Reichardt Hofkapellmeister dreier Preußenkönige*, DVA, Stoccarda 1992.
Frank Manfred, *Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen*, Suhrkamp, Francoforte sul Meno 1989.
Franke Christa, *Philipp Otto Runge und die Kunstansichten Wackenroders und Tiecks*, Elwert, Marburgo 1972.
Frankhäuser Gernot (a cura di), *Wilhelm Heinse und seine Bibliotheken*, Verlag P. von Zabern, Magonza 2003.
Frey Marianne, *Der Künstler und sein Werk bei Wilhelm Heinrich Wakkenroder und E. T. A. Hoffmann*, Lang, Berna 1970.

Fricke Gerhard, *Wackenroders Religion der Kunst*, in *Studien und Interpretationen*, Hans F. Menck Verlag, Francoforte sul Meno 1956, pp. 186-213.

Fubini Enrico, *Gli enciclopedisti e la musica*, Einaudi, Torino 1971.

––, *L'estetica musicale dal Settecento ad oggi*, Einaudi, Torino 1976.

––, *Il pensiero musicale di Wackenroder*, «Studi germanici», 17-18, 1979-1980, pp. 165-177.

Gamper Martin, *…in einer fremden, unübersetzbaren Sprache…(Malerei/Musik bei Wackenroder und Tieck)*, in *Farbige Träume aus dem durchsichtigen Gedank*, Romantik-Symposium 1994 in Mariastein, U. V. Kamber, Solothurn 1996, pp. 23-38.

Geulen Hans, *Bemerkungen zur musikalischen Motivik in Wackenroders "Leben des Joseph Berglingers" und Grillparzers "Der arme Spielmann"*, in H. Rücker, K. O. Seidel (a cura di), *Sagen mit Sinne*, Festschrift für Marie-Luise Dittrich, A. Kümmerle, Göppingen 1976, pp. 329-349.

Gilg-Ludwig Ruth, *Heinses "Hildegard von Hohenthal"*, Univ., Zurigo 1951.

Goer Charis, *Töne*, *Tyrannen und Titanen*, in W. Keil (a cura di), *Seelenaccente – Ohrenphysiognomik*, Olms, Hildesheim 2000, pp. 140-201.

––, *Das Travestiemotiv bei W. Heinse*, in G. Echterhoff, M. Eggers (a cura di), *Der Stoff, an dem wir hängen*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2002, pp. 43-54.

––, *Ungleiche Geschwister. Literatur und die Künste bei Wilhelm Heinse*, Fink, Paderborn 2006.

Gregor Josef, *Die deutsche Romantik aus den Beziehungen von Musik und Dichtung. W. H. Wackenroder*, in *Sammelbände der internationalen Musik-gesellschaft*, 10, Breitkopf, Lipsia 1909, pp. 505-532 (ristampa Hildesheim/New York 1971).

Grosse Wilhelm, *Romantisches Erzählen*, Klett, Stoccarda 1995.

Guanti Giovanni, *Romanticismo e musica. L'estetica musicale da Kant a Nietzsche*, EDT, Torino 1981.

––, *Estetica musicale. La storia e le fonti*, La Nuova Italia, Firenze 1999.

Hammer Dorothea, *Die Bedeutung der vergangenen Zeit im Werk Wackenroders*, Univ., Francoforte sul Meno 1960.

Hartung Günter, *Johann Friedrich Reichardt (1752-1814) als Schriftsteller und Publizist*, Univ., Halle 1964.

Hasselbach Ingo, *Paradigmatische Musik: Wackenroder's "Joseph Berglinger" als Vorläufer von Thomas Manns "Doktor Faustus"*, in G. Chapple (a cura di), *The romantic tradition. German literature and music in the nineteenth century*, University Press of America, Lanham 1992, pp. 95-112.

Hertrich Elmar, *Joseph Berglinger. Eine Studie zu Wackenroders Musiker-Dichtung*, de Gruyter, Berlino 1969.

Hilziger Klaus Harro, *Die Leiden der Kapellmeister*, «Euphorion», 78, 1984, pp. 95-110.

Hofe Gerhard vom, *Das unbehagliche Bewußtsein des modernen Musikers. Zu Wackenroders Berglinger und Thomas Manns Doktor Faustus*, in *Geist und Zeichen*, Winter, Heidelberg 1977, pp. 144-156.

Hubert Ulrich, *K. P. Moritz und die Anfänge der Romantik*, Athenäum, Francoforte sul Meno 1971.

Hüfler Almut, *Wilhelm Heinse (1746-1803). Ein biographischer Essay*, in *Wilhelm Heinse*: *Tagebuch einer Reise nach Italien*, Insel, Francoforte sul Meno 2002, pp. 9-87.

Jacob Maria, *Die Musikanschauung im dichterischen Weltbild der Romantik, aufgezeigt an Wackenroder und Novalis*, Univ., Friburgo 1946.

Jaunich Kerstin, *Tonsysteme und Tonartencharakteristik in Wilhelm Heinses musikalischen Schriften*, in *Seelenaccente*, cit., pp. 234-296.

Jessen Karl Detlev, *Heinses Stellung zur bildenden Kunst und ihrer Ästhetik*, Johnson, New York 1967.

Kahnt Rose, *Die Bedeutung der bildenden Kunst und der Musik bei Wilhelm Heinrich Wackenroder*, Elwert, Marburgo 1969.

Kammerer Ulrike, *Die Rezeption von Christoph Willibald Glucks Opern in Wilhelm Heinses musikalischen Schriften*, in *Seelenaccente*, cit., pp. 202-233.

Keil Werner, *Die Entdeckung Palestrinas in der Romantik*, in S. Vietta (a cura di), *Romantik und Renaissance. Die Rezeption der italienischen Renaissance in der deutschen Romantik*, Metzler, Stoccarda 1994, pp. 241-252.

––, *Wilhelm Heinrich Wackenroder und die Sonatenform*, «Athenäum», 6, 1996, pp. 137-152.

––, *Heinses Beitrag zur romantischen Musikästhetik*, in G. Theile (a cura di), *Das Maß des Bacchanten. Wilhelm Heinses Über-Lebenskunst*, Fink, Monaco 1998, pp. 138-158.

Kemper Dirk, *Sprache der Dichtung*: *W. H. Wackenroder im Kontext der Spätaufklärung*, Metzler, Stoccarda 1993.

Kertz-Welzel Alexandra, *Die Transzendenz der Gefühle. Beziehungen zwischen Musik und Gefühl bei Wackenroder und Tieck,* Röhrig, St. Ingbert 2001.

Kielholz Jürg, *W. H. Wackenroder*: *Schriften über die Musik*, Lang, Berna 1972.

Köhler Rita, *Poetischer Text und Kunstbegriff bei W. H. Wackenroder*, Lang, Francoforte sul Meno 1990.

Kohlschmidt Werner, *Der junge Tieck und Wackenroder*, in H. Steffen (a cura di), *Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive*, Vandenhoeck & Ruprecht, Gottinga 1967, pp. 30-44.

Koldewey Paul, *Wackenroder und sein Einfluß auf Tieck*, Dieterich, Lipsia 1904.

Klinger Uwe, *Wilhelm Heinses problematische Erotik*, «Lessing Yearbook», IX, 1977, pp. 118-133.

Koller Manfred, *Die poetische Darstellung der Musik im Werk Wilhelm Heinses*, Univ., Graz 1968.

Leitzmann Albert, *Wilhelm Heinse in Zeugnissen seiner Zeitgenossen*, Frommann, Jena 1938.
LeMoël Sylvie, *Le corps et le vêtement*: *écrire et penser la musique au siècle des Lumières*, Champion, Parigi 1996.
Lippuner Heinz, *Wackenroder-Tieck und die bildende Kunst*, Juris-Verlag, Zurigo 1965.
Littlejohns Richard, *Wackenroder-Studien. Gesammelte Aufsätze zur Biographie und Rezeption des Romantikers*, Lang, Francoforte sul Meno 1987.
Lubkoll Christine, *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*, Rombach, Friburgo in Bresgovia 1995.
––, *Ohren-Zeugen*: *weibliche Musik und männliche Künstlerschaft in Wilhelm Heinses Roman "Hildegard von Hohenthal"*, in C. Caduff, S. Weigel (a cura di), *Das Geschlecht der Künste*, Böhlau, Colonia 1996, pp. 70-104.
Lütteken Laurenz, *Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785*, Niemeyer, Tubinga 1998.

Magris Claudio, *Wilhelm Heinse*, Del Bianco, Trieste 1968.
Marcuse Herbert, *Der deutsche Künstlerroman*, Suhrkamp, Francoforte sul Meno 1978.
Menck Hans Friedrich, *Wilhelm Heinses "Hildegard von Hohenthal"*, in *Der Musiker im Roman*, Winter, Heidelberg 1931, pp. 79-124.
Michelsen Peter, *Die Aufbewahrung der Gefühle. Zur Musikauffassung Wilhelm Heinrich Wackenroders*, in C. Dahlhaus, H. Danuser (a cura di), *Das musikalische Kunstwerk. Geschichte, Ästhetik, Theorie. Festschrift Carl Dahlhaus*, Laaber Verlag, Laaber 1988, pp. 52-65.
Mioli Piero, *La musica nella storia*, Calderini, Bologna 1986.
Mittenzwei Johannes, *Das Musikalische in der Literatur*, Verlag Sprache und Literatur, Halle 1962.
Mohr Henrich, *Wilhelm Heinse*: *das erotisch-religiöse Weltbild und seine naturphilosophischen Grundlagen*, Fink, Monaco 1971.
––, *Der Extremist Wilhelm Heinse*, in B. Plachta, W. Woesler (a cura di), *Sturm und Drang*, Niemeyer, Tubinga 1997, pp. 91-104.
Moore Erna Marie, *Die Tagebücher Wilhelm Heinses*, Fink, Monaco 1967.
Müller Ruth, *Wilhelm Heinses "Hildegard von Hohenthal"*, in *Erzählte Töne. Studien zur Musikästhetik im späten 18. Jahrhundert*, F. Steiner Verlag, Stoccarda 1989, pp. 131-150.
Musketa Kostanze (a cura di), *Johann Friedrich Reichardt (1752 - 1814), Komponist und Schriftsteller der Revolutionszeit: Bericht über die Kon-*

ferenz anläßlich seines 175. Todestages und des 200. Jubiläumsjahres der Französischen Revolution am 23. und 24. September 1989 im Händel-Haus Halle, Händel-Haus, Halle 1992.

Nägeli Hans Georg, *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten*, Cotta, Stoccarda 1826.

Nahrebecky Roman, *Wackenroder, Tieck*, Bouvier, Bonn 1979.

Naumann Barbara, *Musikalisches Ideen-Instrument. Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik*, Metzler, Stoccarda 1990.

Nehrkorn Hans, *Wilhelm Heinse und sein Einfluß auf die Romantik*, Lattmann, Goslar 1904; zugl. Dissertation, Universität Göttingen, 1903.

Pauli Walther, *Johann Friedrich Reichardt: sein Leben und seine Stellung in der Geschichte des deutschen Liedes*, Ebering, Berlino 1903.

Petri Horst, *Literatur und Musik: Form- und Strukturparallele*, Sachse u. Pohl, Gottinga 1964.

Pfotenhauer Helmut, *Dyonisos. Heinse – Hölderlin – Nietzsche*, in *Um 1800: Konfigurationen der Literatur, Kunstliteratur und Ästhetik*, Niemeyer, Tubinga 1991, pp. 57-78.

–– (a cura di), *Frühklassizismus: Position und Opposition. Winckelmann, Mengs, Heinse*, DTV, Francoforte sul Meno 1995.

Plachta Bodo, *Wilhelm Heinses "Hildegard von Hohenthal": ein Abgesang auf die Barockoper an der Schwelle vom 18. zum 19. Jahrhundert*, «Akten des 10. Internationalen Germanistikkongresses Wien 2000», 6, 2002, pp. 227-234.

Pontzen Alexandra, *Künstler ohne Werk*, Schmidt, Berlino 2000.

Pröpper Rolf, *Die Bühnenwerke Johann Friedrich Reichardts*, Bouvier, Bonn 1965.

Remp Wilhelm, *Heinses Bild des Griechentums*, Univ., Vienna, Diss. 1939.

Richards Ruthann, *Joseph Berglinger: a radical composer*, «The Germanic Review», 50, 1975, pp. 124-139.

Riess Edmund, *Wilhelm Heinses Romantechnik*, Duncker, Weimar 1911.

Romano Augusto, *Musica e psiche*, Bollati Boringhieri, Torino 1999.

Rummenhöller Peter, *Romantik in der Musik*, dtv-Bärenreiter, Monaco/Kassel 1989.

Salmen Walter, *Johann Friedrich Reichardt*, Atlantis, Friburgo i. B., 1963.

–– (a cura di), *J. F. Reichardt und die Literatur. Komponieren, Korrespondieren, Publizieren*, Olms, Hildesheim 2003.

Sauder Gerhard, *Empfindsamkeit und Frühromantik*, in S. Vietta (a cura di), *Die literarische Frühromantik*, Vandenhoeck & Ruprecht, Gottinga 1983, pp. 85-111.

––, *Fiktive Renaissance. Kunstbeschreibungen in Wilhelm Heinses Roman "Ardinghello"*, in S. Vietta (a cura di), *Romantik und Renaissance*, Metzler, Stoccarda 1994.
Schanze Helmut (a cura di), *Romantik-Handbuch*, A. Kröner Verlag, Stoccarda 1994.
Scher Steven Paul, *Verbal Music in German Literature* (Yale Germanic Studies, 2), Yale University Press, New Heaven 1968, pp. 13-35.
–– (a cura di), *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, E. Schmidt, Berlino 1984.
Schipper-Hönicke Gerold, *Im klaren Rausch der Sinne*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2003.
Schober Johann, *J. W. Heinse. Sein Leben und seine Werke*: *ein Kultur- und Literaturbild*, Friedrich, Lipsia 1882.
Schramke Jürgen, *Wilhelm Heinse und die Französische Revolution*, Niemeyer, Tubinga 1986.
Sieber Paul, *Johann Friedrich Reichardt als Musikästhetiker*: *seine Anschauungen über Wesen und Wirkung der Musik*, Heitz, Lipsia/Strasburgo/Zurigo 1930.
Schrimpf Hans Joachim, *W. H. Wackenroder und K. P. Moritz. Ein Beitrag zur frühromantischen Selbstkritik*, «Zeitschrift für deutsche Philologie», 83, 1964, pp. 385-409.
Schubert Mary Hurst, *Introduction to W. H. Wackenroder's "Confessions" and "Phantasies"*, Diss. Stanford 1970, University Park and London 1971, pp. 3-75.
Sorgatz Heimfried, *Musiker und Musikanten als dichterisches Motiv. Eine Studie zur Auffassung und Gestaltung des Musikers in der erzählenden Dichtung vom Sturm und Drang bis zum Realismus*, Triltsch-Verlag, Würzburg-Aumühle 1939.
Strack Friedrich, *Die "göttliche" Kunst und ihre Sprache. Zum Kunst- und Religionsbegriff bei Wackenroder, Tieck und Novalis*, in R. Brinkmann (a cura di), *Romantik und Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposium* (Sonderband DVjs 1978), Metzler, Stoccarda 1978, pp. 369-391.

Terras Rita, *Wilhelm Heinses Ästhetik*, Fink, Monaco 1972.
Theile Gert, *Der kultivierte Rausch. Anmerkungen zu Wilhelm Heinses Roman "Hildegard von Hohenthal"*, «Lenz-Jahrbuch. Sturm-und-Drang-Studien», 4, 1994, pp. 174-195.
Thewalt Patrick, *Die Leiden der Kapellmeister. Zur Umwertung von Musik und Künstlertum bei W. H. Wackenroder und E. T. A. Hoffmann*, Lang, Francoforte sul Meno 1990.
Thornton Karin, *Wackenroder's objective romanticism*, «The Germanic Review», 37, 1962, pp. 161-173.

Utitz Emil, *J. W. Heinse und die Ästhetik zur Zeit der deutschen Aufklärung*, Niemeyer, Halle 1906.

Vietta Silvio, *Vom Renaissance-Ideal zur deutschen Ideologie*: *W. H. Wakkenroder und seine Rezeptionsgeschichte*, in Id. (a cura di), *Romantik und Renaissance*, Metzler, Stoccarda 1994, pp. 140-162.
––, *Wackenroder und Moritz*, «Athenäum», Jahrbuch für Romantik, 6, 1996, pp. 91-107.

Wilson Daniel W., *Wackenroders "Joseph Berglinger". Sozial verantwortliche Kunst und die Revolutionskrise*, in W. Wittkowski (a cura di), *Verantwortung und Utopie. Zur Literatur der Goethezeit. Ein Symposium*, Niemeyer, Tubinga 1988, pp. 321-342.
Wiora Walter, *Die Musik im Weltbild der deutschen Romantik*, in W. Salmen (a cura di), *Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung im 19. Jahrhundert*, G. Bosse Verlag, Ratisbona 1965, pp. 11-50.
Wuthenow Ralph, *Die gebändigte Flamme*: *zur Wiederentdeckung der Leidenschaften im Zeitalter der Vernunft,* Winter, Heidelberg 2000.

Zeydel Edwin, *The relation of K. P. Moritz's Anton Reiser to Romanticism*, «The Germanic Review», 3, 1928, pp. 295-327.
Zipes Jack D., *W. H. Wackenroder*: *in defense of his Romanticism*, «The Germanic Review», 44, 1969, pp. 247-258.
Zippel Albert, *Wilhelm Heinse und Italien*, Frommann, Jena 1930.
Zürner Christian, *Vom Göttlichen in der Musik. Wilhelm Heinrich Wakkenroders Berglinger-Text "Die Wunder der Tonkunst"*, in *Seelenaccente*, cit., pp. 297-337.

INDICE DEI NOMI

Marco Di Manno, *Tra sensi e spirito. La concezione della musica e la rappresentazione del musicista nella letteratura tedesca alle soglie del Romanticismo*, ISBN 978-88-8453-712-6 (online), 2009 Firenze University Press.

DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA MODERNA
COORDINAMENTO EDITORIALE
Opere pubblicate

I titoli qui elencati sono stati proposti alla Firenze University Press dal Coordinamento editoriale del Dipartimento di Filologia Moderna e prodotti dal suo Laboratorio editoriale OA

Stefania Pavan, *Lezioni di poesia. Iosif Brodskij e la cultura classica: il mito, la letteratura, la filosofia*, 2006. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna)

Rita Svandrlik (a cura), *Elfriede Jelinek. Una prosa altra, un altro teatro*, 2008. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna)

Ornella De Zordo (a cura), *Saggi di anglistica e americanistica. Temi e prospettive di ricerca*, 2008. (Strumenti per la didattica e la ricerca)

Fiorenzo Fantaccini, *W. B. Yeats e la cultura italiana*, 2009. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna)

Arianna Antonielli, *William Blake e William Butler Yeats. Sistemi simbolici e costruzioni poetiche*, 2009. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna)

Marco Di Manno, *Tra sensi e spirito. La concezione della musica e la rappresentazione del musicista nella letteratura tedesca alle soglie del Romanticismo*, 2009. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna)